

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ANALYSE DU PHÉNOMÈNE CITATIONNEL DANS
L'ŒUVRE *PORTRAIT (FUTAGO)* DE L'ARTISTE
JAPONAIS YASUMASA MORIMURA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
CLAIRE LEFEBVRE

DÉCEMBRE 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Les remerciements sont nombreux et concernent toutes les personnes qui, de près ou de loin, m'ont encouragé à entreprendre et à terminer ce mémoire. J'aimerais remercier plus particulièrement ma directrice de mémoire, Madame Thérèse Saint-Gelais, professeure au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal pour son aide, sa patience et sa disponibilité tout au long de la rédaction du présent mémoire.

Je tiens également à remercier mon conjoint Éric Potvin pour son soutien moral et l'encouragement qu'il a su me donner aux moments clés de mes études. Avec son amour et sa confiance, il a réussi à m'inciter à poursuivre mes rêves et mes désirs. Je désire aussi souligner la naissance de notre fils Elliot, qui a pu, par sa présence toute nouvelle, me donner l'énergie de mener à terme ce projet.

Une pensée toute spéciale envers mes parents, mes frères, mes soeurs et mes amis(es) qui ont épaulé et encouragé la poursuite de mes études, et plus particulièrement ma mère, Veronica Martinelli, qui m'a appris la persévérance.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ILLUSTRATIONS	v
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
Le phénomène citationnel	6
1.1 Considérations sur la citation	7
1.1.1 Description des ouvrages sur la citation	8
1.2 Exploration de la terminologie entourant le phénomène citationnel ...	11
1.2.1 Imitation, parodie et pastiche	11
1.2.2 Copie, reproduction, plagiat, contrefaçon ... termes synonymes? ..	14
1.2.3 Appropriation, ready-made, emprunt	16
1.2.4 Autres termes connexes	19
1.3 Retour sur les définitions de la citation	21
CHAPITRE II	
Yasumasa Morimura et la tradition esthétique japonaise	30
2.1 La tradition artistique et culturelle japonaise	30
2.1.1 Période archéologique ou pré-bouddhique (avant 538)	31
2.1.2 Période de l'influence bouddhique (de 538 à 1868)	32
2.1.3 Période moderne (de 1868 à aujourd'hui)	35
2.1.3.1 La restauration Meiji	35
2.1.3.2 Période Taishô (1905-1930)	37
2.1.3.3 Période d'avant-guerre (1930-1937)	37
2.1.3.4 Temps de guerre (1937-1950)	38
2.1.3.5 Les années 1950 à 1980	39
2.1.3.6 Depuis 1980	40

2.2 Le phénomène de l'« occidentalité »	41
2.2.1 Le japonisme	43
2.3 Yasumasa Morimura	44

CHAPITRE III

Analyse de l'œuvre <i>Portrait (Futago)</i>	48
3.1 Les sources occidentales de Yasumasa Morimura	49
3.1.1 Historique de l' <i>Olympia</i> d'Édouard Manet	50
3.1.2 L' <i>Olympia</i> de Manet et sa rupture avec la tradition	53
3.1.3 Morimura revisite Manet	56
3.2 Les sources orientales de <i>Portrait (Futago)</i>	61
3.2.1 Morimura et les estampes <i>Ukiyo-e</i>	61
3.2.2 Morimura et le théâtre japonais	66

CHAPITRE IV

L'autoportrait et le travestissement chez Yasumasa Morimura	71
4.1 Origine du travestissement	72
4.1.1 Travestissement et androgynie	73
4.1.2 Travestissement et création artistique	74
4.1.3 Travestissement évènementiel	77
4.2 Le travestisme fétichiste	79
4.3 Le travestissement de Yasumasa Morimura	82
4.3.1 Le narcissisme dans le travestissement et l'autoportrait	85
4.4 Origine de l'autoportrait	87
4.4.1 L'autoportrait chez Yasumasa Morimura	91

CONCLUSION	95
BIBLIOGRAPHIE	101
ILLUSTRATIONS	111

LISTE DES ILLUSTRATIONS

	Page
Figure 1 Yasumasa Morimura (Osaka 1951 -) <i>Portrait (Futago)</i> , 1988-1990	112
Figure 2 Édouard Manet (Paris 1832 - id. 1883) <i>L'Olympia</i> , 1863	112
Figure 3 Le Titien (Pieve di Cadore 1490 - Venise 1576) <i>Vénus d'Urbino</i> , 1538	113
Figure 4 Giorgio Barbarelli dit Giorgione (Castelfranco c.1478 - 1510) <i>Vénue endormie</i> , c. 1507	113
Figure 5 Russell Connor (États-Unis 1929 -) <i>The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers</i> , 1985	114
Figure 6 Sherrie Levine (Hazelton 1947 -) <i>Buddha (after Marcel Duchamp)</i> , 1991	114
Figure 7 Yasumasa Morimura (Osaka 1951 -) <i>Three Women, Three Minds</i> , 2005 Série <i>Los Nuevos Caprichos</i>	115
Figure 8 Francisco Goya y Lucientes (Fuendetodos 1746 - Bordeaux 1828) <i>Ruega por ella</i> , 1799 Planche 31 de la série <i>Los Caprichos</i>	115

Figure 9	116
Yasumasa Morimura (Osaka 1951 -)	
<i>Portrait (Van Gogh)</i> , 1985	
Figure 10	116
Yasumasa Morimura (Osaka 1951 -)	
<i>Autoportrait/after Marilyn Monroe</i> , 1996	
Figure 11	117
Utagawa Toyokuni (1769 - 1825)	
<i>La courtisane Michishio de la Maison verte Ogi-ya</i>	
Figure 12	118
Michelangelo Merisi, dit Le Caravage (Milan 1571 - Porto Ercole 1610)	
<i>Petit Bacchus malade</i> , v. 1593	
Figure 13	118
Cindy Sherman (États-Unis 1954 -)	
<i>Sans Titre # 224</i> , 1990	
Figure 14	119
Man Ray (Philadelphie 1890 - Paris 1976)	
<i>Rose Sélavy (Marcel Duchamp)</i> , 1921	
Figure 15	119
Claude Cahun (France 1894 - 1954)	
<i>Autoportrait</i> , 1928	

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une étude sur la pratique citationnelle de l'artiste japonais Yasumasa Morimura, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre *Portrait (Futago)*. La citation n'est pas un phénomène nouveau. Faisant suite au principe de l'imitation, la citation caractérise l'ère dite postmoderne de l'histoire de l'art occidentale. Avant l'arrivée de la modernité, les artistes avaient plutôt tendance à masquer leurs emprunts stylistiques. Les auteurs contemporains de la citation perpétuent la tradition imitative avec la principale différence qu'ils affirment leurs sources picturales. Les dernières décennies furent riches en création d'œuvres citationnelles. Très en vogue en arts visuels depuis le début des années 1980, la citation picturale fut, en effet, le centre de plusieurs réflexions théoriques. Or, même s'il fut traité à diverses reprises au cours des dernières années par plusieurs auteurs, il nous semblait pertinent d'entreprendre une étude approfondie sur ce sujet qui apparaît comme une préoccupation constante de la production artistique actuelle.

Dans ce mémoire, nous privilégierons une approche théorique constituée d'analyses iconographiques, même si l'approche historique sera utilisée tout au long de notre recherche sur l'œuvre *Portrait (Futago)*. Dans un premier temps, nous mettrons en perspective les définitions de la citation et de ses variantes terminologiques pour déterminer que la citation demeure un terme pouvant cerner plus adéquatement la pratique esthétique de Morimura. Nous élaborerons également, dans le second chapitre, sur l'histoire de l'art japonais qui nous permettra de lier la pratique de Morimura avec la tradition esthétique nippone. Ce survol historique nous aidera à mieux comprendre le phénomène d'acculturation volontaire des japonais – le phénomène de l'« occidentalité » – à travers les âges, et ainsi relier l'esthétique de Morimura avec cette coutume typiquement nippone. Nous profiterons de l'observation de ce phénomène pour mentionner la présence du Japonisme en France au milieu du XIX^e siècle qui consistait en l'appropriation des éléments japonais pour la création artistique. Ensuite, nous examinerons l'histoire de la rupture esthétique de l'*Olympia* de Manet (œuvre source de notre étude de cas) en relation avec les conventions de l'époque, pour commenter le choix particulier de l'artiste contemporain envers cette œuvre. L'étude des estampes *Ukiyo-e*, du théâtre *kabuki*, du travestissement et de l'autoportrait nous éclairera, dans le dernier chapitre, sur l'œuvre *Portrait (Futago)* dans son ensemble, car elle dégagera une compréhension plus contemporaine axée sur l'affirmation identitaire et la confusion des genres. Nous concluons sur l'idée que le travestissement opéré par l'autoportrait de Morimura, dans l'œuvre *Portrait (Futago)*, puisse se signifier comme indicateur de la citation. En effet, c'est en affirmant corporellement sa différence et sa distance historique avec Manet que Morimura soulève des enjeux identitaires fortement lié à l'actualité esthétique.

Mots-clés : Yasumasa Morimura, art japonais, citation, appropriation, art contemporain, travestissement, autoportrait

INTRODUCTION

Ce mémoire propose une étude de la pratique citationnelle de l'artiste japonais Yasumasa Morimura, tel qu'elle apparaît dans l'œuvre *Portrait (Futago)*. La citation n'est pas un phénomène nouveau. Les nombreuses études sur le sujet témoignent de l'intérêt des artistes et des théoriciens pour cette forme de représentation. Faisant suite au principe de l'imitation, la citation caractérise l'ère dite postmoderne de l'histoire de l'art occidentale. Avant l'arrivée de la modernité, les artistes avaient plutôt tendance à masquer leurs emprunts stylistiques. Les auteurs de la citation actuelle perpétuent la tradition imitative avec la principale différence qu'ils affirment leurs sources picturales. Les dernières décennies furent riches en création d'œuvres citationnelles. Très en vogue en arts visuels depuis le début des années 1980, la citation picturale fut le centre de plusieurs réflexions théoriques. Au-delà de l'élaboration d'une théorie, les artistes continuent de créer des œuvres citationnelles dans différentes sphères des arts visuels (peinture, sculpture, photographie, vidéo, etc.). Or, si ce sujet fut traité à diverses reprises au cours des dernières années par plusieurs auteurs, il nous semblait pertinent d'entreprendre une étude approfondie sur la production d'un artiste utilisant l'esthétique citationnelle qui nous apparaît comme une préoccupation constante de la création artistique actuelle.

Le projet initial comptait comparer plusieurs productions d'artistes contemporains utilisant la citation comme moyen de représentation. À la lecture de plusieurs ouvrages sur la citation, nous nous sommes aperçus qu'un projet d'une telle envergure ne saurait être contenu dans un mémoire de maîtrise. Nous avons ainsi resserré les productions envisagées à une seule, celle de Yasumasa Morimura, qui englobe de nombreux critères caractéristiques de l'esthétique citationnelle contemporaine. Concentrer le sujet d'étude à un seul artiste, voire une seule œuvre, nous a permis ainsi d'explorer une démarche artistique en profondeur et d'envisager plusieurs lectures possibles. Peu d'ouvrages furent consacrés, jusqu'à maintenant, à cet artiste japonais ce qui a confirmé notre intérêt à choisir un artiste contemporain d'origine orientale. Ces ouvrages consultés indiquent, par ailleurs, un certain engouement pour les œuvres de cet artiste qui sont de plus en plus en demande pour des expositions solos ou de groupe, et ce au plan international.

Entreprendre une étude approfondie sur Morimura nous est alors apparu très stimulant, d'autant plus que sa production plastique se montrait riche en analyses. Choisir cet artiste s'est avéré plutôt perspicace puisque le hasard a voulu qu'une exposition du Musée des Beaux-Arts du Canada présente deux de ses œuvres à l'été 2006, soit à la fin de la rédaction de ce mémoire. Non seulement l'exposition *La photographie mise en scène. Créer l'illusion du réel*, exposait Morimura pour la première fois au Canada, mais il s'agissait de l'œuvre sur laquelle nous avons arrêté notre choix plus d'un an auparavant.

Par un croisement analytique de notions théoriques, d'analyses formelles et de lectures historiques, ce mémoire propose d'étudier la production citationnelle de l'artiste japonais Yasumasa Morimura, tel qu'elle apparaît dans l'œuvre *Portrait (Futago)* (fig. 1). La production photographique de Morimura ne peut se cantonner à une classification précise. L'effet visuel qui ressort plus spécifiquement de sa pratique est la reprise d'œuvres anciennes qu'il interprète et recompose. Il demeurerait toutefois délicat de désigner le travail de Yasumasa Morimura comme relevant uniquement de l'esthétique citationnelle. Les différents auteurs consultés ne s'entendent pas sur l'emploi de ce terme trop utilisé pour désigner différentes pratiques artistiques. Après une longue réflexion et l'étude des variantes de ce mot, nous avons toutefois décidé de l'employer pour désigner la pratique artistique de Morimura. Même si nous pouvons également classer ses œuvres du côté de la reconstitution, de l'appropriation, de l'emprunt ou de la ressemblance, la citation semble être – après mûre réflexion – un terme pouvant cerner plus adéquatement sa pratique esthétique. Pouvoir saisir la citation présentée dans l'œuvre de Morimura nécessitait de comprendre le fonctionnement et la définition du phénomène citationnel dans son ensemble qui demeure complexe et difficile à condenser en quelques lignes. Nous avons alors sélectionné les textes qui nous semblaient les plus appropriés à notre étude de cas. Parler de citation nécessitait également de prendre en compte une large terminologie plus ou moins apparentée à ce phénomène. Il nous a fallu parcourir la signification de chacun de ces termes afin de mieux classer le phénomène citationnel de Morimura. À la lumière de ces éclaircissements théoriques, nous avons entrepris une lecture assidue de l'histoire de l'art japonais. Bien que présentant une imagerie plutôt occidentale, puisque l'œuvre propose une interprétation de l'*Olympia* (fig. 2) d'Édouard

Manet, Morimura appartient à une tradition esthétique bien différente. La présentation d'un condensé historique nous a permis de mieux relier sa pratique avec la tradition artistique nipponne. Au cours de notre recherche, l'objectif d'analyse de l'œuvre de Morimura *Portrait (Futago)* s'est élargi par la compréhension de différentes notions. En effet, en approfondissant l'histoire de l'art japonais, nous avons, par exemple, fait des liens entre la tradition du théâtre japonais et la pratique de Morimura, en plus de découvrir le phénomène de l'« occidentalité » qui consiste à assimiler la culture occidentale. L'analyse ne pouvait être complète sans une association formelle des œuvres auxquelles *Portrait (Futago)* fait référence. Ainsi, toute une section du présent mémoire se penche sur l'étude de l'*Olympia* de Manet inspirée de la *Vénus d'Urbino* (fig. 3) du Titien ainsi que de la *Vénus endormie* (fig. 4) de Giorgione. Même si l'œuvre de Morimura reprend une composition formelle connue de l'histoire de l'art, l'analyse de *Portrait (Futago)* révèle d'autres lectures. Nous serons alors en mesure de constater que la présence de notions plus contemporaines reliées aux questionnements identitaires permet l'élargissement de la compréhension de l'œuvre. Nous observerons que le travestissement, le narcissisme et l'autoportrait viennent bonifier l'étude de l'œuvre.

Dans le premier chapitre, il s'agira de faire un condensé de notre compréhension de la citation d'après la lecture des différents auteurs ayant réfléchi sur ce thème. Nous tenterons alors de rassembler les éléments de définitions pouvant se rapprocher de la démarche artistique de notre étude de cas en présentant les auteurs en question : Antoine Compagnon, René Payant, Dominique Chateau, Anthony Wall, Marie-France Chambat-Houillon et Marie-Dominique Popelard. Parce que la citation est complexe, nous voulons l'aborder sous toutes ses variantes possibles. Dresser un panorama des différentes terminologies pouvant être reliées au terme de la citation nous aidera à faire ressortir les analogies et les différences. Nous différencierons également dans ce chapitre différentes notions, que nous verrons comme des variantes de la citation : l'imitation, le pastiche, la parodie, la copie, le plagiat, la contrefaçon, la reproduction, l'appropriation, le ready-made, l'emprunt, le détournement, le palimpseste, la ressemblance, l'intertextualité et le remake. Cette première démarche de l'analyse demeurera plutôt théorique puisqu'elle reprendra les grandes lignes de définitions et du fonctionnement de la citation.

L'esthétique citationnelle de Yasumasa Morimura trouve son essence dans l'art et la culture occidentale. S'inspirant principalement des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art occidentale, Morimura ne semble pas appartenir, à première vue, à la tradition esthétique nipponne. Dans le second chapitre, il s'agira donc tout d'abord de faire un survol des développements artistiques au Japon afin de mieux cerner les origines culturelles de Morimura. Nous verrons alors à établir les rapprochements esthétiques entre cet artiste contemporain et la tradition artistique nipponne de l'« occidentalité », phénomène apparu vers 1868 qui consiste à absorber en quelque sorte la culture occidentale. En parallèle, nous mentionnerons l'existence du Japonisme européen du XIX^e siècle où l'art japonais influença le développement pictural occidental. Nous observerons également la pratique artistique de Yasumasa Morimura qui reprend surtout, depuis les années 1980, des œuvres clés de l'histoire de l'art. En recomposant des chefs-d'œuvre par la mise en scène d'autoportraits retravaillés numériquement, il adopte parfois une approche humoristique proche de la satire. Ces œuvres peuvent être appréhendées par différentes voies de compréhension tout dépendamment du niveau de lecture privilégié par le spectateur. Cet artiste offre des œuvres qui paraissent simples au premier abord, mais qui se révèlent denses de significations ; c'est d'ailleurs ce qui nous a poussé à se concentrer sur une seule de ses œuvres.

Suite aux survols théoriques et historiques des deux premiers volets, le troisième chapitre sera consacré à l'analyse des sources présentes dans l'œuvre *Portrait (Futago)*. Divisé en deux principales sections, les sources occidentales et orientales, ce chapitre s'élaborera en une analyse plus formelle de l'œuvre. Afin de mettre en relation l'impact d'une citation de Manet, nous revisiterons l'apparition et la réception de l'*Olympia*. Ensuite, nous nous pencherons du côté de la culture japonaise pour voir que Morimura puise également dans des sources picturales de la tradition nipponne, comme celle du théâtre *kabuki* et des estampes *Ukiyo-e*. Le dernier et quatrième chapitre abordera les aspects de l'œuvre appelant des questionnements identitaires. Nous regarderons l'évolution historique du travestissement et de l'autoportrait, afin d'en comprendre la présence dans l'œuvre *Portrait (Futago)*. Ces dernières analyses constitueront notre dernier regard sur

cette œuvre citationnelle. À la lumière de ces recherches, nous pensons être en mesure d'avoir constitué un modèle d'analyse qui nous permettra de mieux cerner le phénomène citationnel présenté par Morimura dans l'ensemble de ses œuvres photographiques.

Chapitre I

Le phénomène citationnel

La production photographique de l'artiste japonais Yasumasa Morimura ne peut se cantonner à une classification précise. L'effet visuel qui ressort particulièrement est la reprise d'œuvres anciennes que l'artiste interprète et recompose. Afin de saisir l'ampleur de son travail, il demeure essentiel de pouvoir nommer son approche que nous pensons classer auprès de la citation. Afin de s'assurer qu'il s'agisse bien de citation, il nous faut tout d'abord comprendre ce phénomène qui semble tenir une place importante dans la pratique artistique postmoderne.

Le phénomène citationnel demeure complexe et difficile à condenser en quelques lignes. Dans le présent chapitre, il s'agira tout d'abord de faire un bref historique de la citation par la présentation des auteurs ayant réfléchi sur ce thème. Nous présenterons le premier auteur qui a concentré ses recherches sur la citation en littérature, Antoine Compagnon, pour ensuite nous référer aux auteurs s'étant intéressés à la citation en arts visuels, principalement René Payant, Dominique Chateau, Anthony Wall, Marie-France Chambat-Houillon ainsi que ceux des ouvrages collectifs *Citation et détournement* et *Citer l'autre*.

Dans un deuxième temps, nous dresserons un panorama des différentes terminologies pouvant être reliées au terme de la citation afin d'en faire ressortir les analogies et les différences. Parce que la citation est complexe, nous voulons l'aborder sous toutes ses variantes possibles. Nous différencierons alors les concepts suivants : l'imitation, le pastiche, la parodie, la copie, le plagiat, la contrefaçon, la reproduction, l'appropriation, le ready-made, l'emprunt, le détournement, le palimpseste, la ressemblance, l'intertextualité et le remake à celui de la citation.

La dernière partie du chapitre sera consacrée à la présentation des principaux enjeux du phénomène citationnel selon les analyses proposées par les différents auteurs ayant approfondi la citation picturale et littéraire. Nous tenterons alors de rassembler les

éléments de définitions qui semblent le plus se rapprocher de la démarche artistique de notre étude de cas pour le présent mémoire : Yasumasa Morimura.

1.1 Considérations sur la citation

La citation picturale n'est pas un phénomène récent. C'est bien connu, chaque époque de création artistique est allée chercher son inspiration dans l'histoire de l'art. Dès l'Antiquité, les artistes utilisaient les idées de leurs confrères car « Imiter est naturel aux hommes, disait Aristote [...] »¹. Tous les auteurs consultés s'entendent sur le fait que l'imitation, ancêtre de la citation, fut présente dès l'apparition de la production artistique. Elle n'était alors perçue que comme forme d'apprentissage du geste artistique qui se transmettait de maître à élève. Dès l'apparition du système des Académies de peinture et de sculpture, la copie d'œuvres est rapidement devenue un moyen d'enseignement des arts plastiques.

Une fois en dehors des murs de l'Académie, il n'était toutefois pas recommandé aux artistes d'afficher leurs emprunts, qui étaient alors perçus comme un manque de personnalité². Ainsi, à cette époque, les artistes avaient plutôt tendance à masquer leurs emprunts picturaux dans le but de démontrer leurs propres talents au sein d'un large bassin d'artistes³. La modernité artistique a apporté un vent de renouveau dans le contexte de création en défendant l'autonomie de l'artiste face au système de l'art en place. Dès le milieu du XIX^e siècle, suite aux œuvres d'Édouard Manet, les emprunts de styles ou de motifs se faisaient de moins en moins discrets. Ainsi, comme le fait remarquer René Payant : « [...] la modernité est marquée par la manifestation plus franche des citations [...] »⁴.

¹ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 95.

² Martial Guédron, *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745 - 1815)*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 11.

³ René Payant, « L'art à propos de l'art. Première partie : la question de la citation », *Parachute*, n°16, automne 1979, p. 6.

⁴ *Ibid.*

Même si certains artistes et philosophes ont élaboré une pensée sur le principe de l'imitation dès l'Antiquité⁵, la théorisation de la citation picturale ne se fait que plus tardivement, faisant suite à celle entreprise en littérature avec la figure de proue qu'est Antoine Compagnon. L'ouvrage de référence des auteurs qui se sont penchés sur la citation, *La seconde main ou le travail de la citation*⁶, paraît en 1979. Dans cet ouvrage, Antoine Compagnon trace un portrait de la citation littéraire, de son fonctionnement et de son utilisation technique et idéologique jusqu'à sa définition. Il ne manque pas de souligner l'origine platonicienne d'une telle pratique de reprise des dires d'autrui afin de la légitimer.

Comme beaucoup de thématiques artistiques, la théorisation de concepts comme celui de la citation prend de l'ampleur avec l'arrivée de l'ère dite postmoderne que l'on situe vers le début des années 1960. Ayant entraîné une rupture avec la tradition artistique, le modernisme avait rejeté tout art référentiel pour proclamer son autonomie créatrice⁷. Le postmodernisme, en opposition au courant précédent, revendique son lien avec la tradition artistique. C'est ainsi que, dès les années 1980, on voit apparaître une recrudescence de références à l'histoire de l'art par l'intermédiaire de la citation que certains qualifient comme étant « [...] la plus puissante figure postmoderne [...] »⁸. Cette importance donnée aux œuvres historiques amène alors les théoriciens à se questionner sur les raisons de la réémergence de ces pratiques de l'emprunt qui avaient été mises de côté.

1.1.1 Description des ouvrages sur la citation

Même si plusieurs auteurs ont abordé le thème de la citation en art visuel, un des premiers auteurs québécois à aborder la question du fonctionnement de la citation picturale fut René

⁵ Nous pensons principalement à Platon, Aristote, Léonard de Vinci et Quatremère de Quincy. Dans le chapitre trois de son ouvrage, Dominique Chateau fait un historique de cette évolution de la pensée sur l'imitation. Voir Dominique Chateau, *L'héritage de l'art. Imitation, tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, Coll. Ouverture Philosophique, 1998, pp. 93-120.

⁶ Compagnon, Antoine, *op. cit.*, 414 pages.

⁷ Jean-Pierre Keller, *La nostalgie des avant-gardes*, La Tour d'Aigues, Zoé et De l'Aube, 1991, p. 57.

⁸ Antoine Compagnon, « À bout de souffle : postmodernisme et palinodie », *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 151.

Payant, dans deux articles parus à la fin de l'année 1979 et au début de l'année 1980, dans la revue *Parachute*. Son analyse fait suite à la parution de l'ouvrage d'Antoine Compagnon sur la citation en littérature, duquel il s'inspire fortement sans toutefois le nommer explicitement⁹. Son essai décortique le fonctionnement citationnel pictural et élabore une typologie complexe en reprenant les catégorisations suggérées par Antoine Compagnon. À la suite de cette parution, il faut attendre plusieurs années avant que d'autres auteurs se penchent sur la question. L'ouvrage le plus imposant sur le sujet, *L'héritage de l'art. Imitation, tradition et modernité*, paraît en 1998 sous la plume de Dominique Chateau. La thèse de cet auteur repose sur la pertinence d'utiliser le terme d'imitation plutôt que celui de citation pour parler des œuvres actuelles qui s'inspirent de l'art du passé. Ainsi, il examine en parallèle les deux phénomènes afin de légitimer celui de l'imitation. Même si l'auteur tend à critiquer l'utilisation du terme de citation, son analyse reste pertinente pour comprendre le phénomène.

Les dernières années furent très productives avec la parution d'ouvrages sur le thème citationnel, sans parler de plusieurs mémoires de maîtrise sur la question¹⁰. En 2002 paraît un document rassemblant des textes de chercheurs universitaires européens sur la question de la citation picturale et cinématographique. *Citation et détournement* saisit l'étendue du phénomène du côté du septième art, mais aussi de la bande dessinée. Il permet de faire des comparaisons avec la citation en arts visuels quant à son fonctionnement. Un ouvrage récent sur la citation picturale, *Droit de citer*, des auteurs Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall paraît en 2004. Il retrace les grandes lignes de la citation en indiquant son origine littéraire. Les auteurs se penchent sur la citation musicale, la citation en arts visuels et les formes les plus actuelles de citations : les médias audiovisuels. Leur approche

⁹ René Payant mentionne les travaux d'Antoine Compagnon dans les appels de notes, mais sans spécifier qu'il s'en inspire pour développer son analyse.

¹⁰ En effet, depuis le début des années 1990, plusieurs étudiants en histoire de l'art firent leur mémoire sur cette question de la citation. Nous pensons particulièrement à : Lynn Bannon, « Citation en chaîne, Sherman, Ingres, Raphaël », Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, 119 pages ; Marie-Ève Charron, « Fonction auctoriale et travestissement chez Cindy Sherman », Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures, Faculté des arts et des sciences, Montréal, Université de Montréal, 2003, 144 pages ; Gilles St-Pierre, « À propos des vierges à l'enfant et leurs versions postmodernes dont la recherche portait sur la citation et la parodie en art contemporain », Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, 51 pages.

actuelle permet de voir la manifestation de la citation avec un regard contemporain. Même s'ils s'inspirent des auteurs précédents pour la comprendre, ils la dévoilent et l'analysent avec de nouvelles visées théoriques, et élargissent ainsi sa compréhension. C'est cependant à l'automne 2005 que paraît le plus récent ouvrage sur la citation artistique. Faisant suite à un colloque sur le sujet organisé conjointement avec l'équipe de recherche *Le soi et l'autre*, les auteurs Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall ont réuni des études faites par des chercheurs universitaires sur la question de l'échange dans les citations. Dans cet ouvrage, seuls quelques textes visent la citation en arts visuels. Les autres parlent des citations cinématographiques, littéraires ou journalistiques. Ces textes permettent cependant de mieux cerner le phénomène dans son ensemble grâce aux développements théoriques apportés.

Notre seule réserve quant aux auteurs ayant réfléchi sur la citation porte sur le fait que la plupart d'entre eux ont analysé des œuvres plus anciennes. Même si Rosalind Krauss et Jocelyne Lupien¹¹ nous ont indiqué des pistes de réflexion, la plupart des auteurs s'étant penchés sur des œuvres plus actuelles n'avaient pas pour objectif d'analyser ces œuvres citationnelles, mais plutôt de les évoquer en exemple. Nous pensons qu'il est possible d'analyser les citations en art contemporain avec les réflexions entamées par les auteurs nommés plus haut. Il demeure toutefois pertinent de se pencher sur des citations photographiques contemporaines. Ainsi, il nous semble intéressant d'explorer plus loin l'analyse des citations actuelles pour étendre la compréhension – dans notre cas – à la citation photographique. Il reste toutefois nécessaire de cerner le phénomène de la citation et de la terminologie qui la soutient.

Les textes de Payant, Chateau, Popelard, Wall et Chambat-Houillon serviront à développer les principaux enjeux de la citation visuelle. Nous les parcourrons afin de voir les ressemblances et les ajustements apportés par différents auteurs sur la définition et le fonctionnement de la citation. De ces propositions de compréhension du phénomène

¹¹ Rosalind Krauss, « Originality as Repetition: Introduction », *October*, n° 37, été 1989, pp. 35-40. Voir aussi Jocelyne Lupien, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », in Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall (dir. publ.), *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 159-168.

citationnel, nous tenterons de cibler ceux qui peuvent être associés à la citation en photographie contemporaine. Ainsi, dans la prochaine section, il s'agira tout d'abord d'explorer la terminologie entourant la citation afin de déterminer si ces mots peuvent être utilisés ou non comme variantes du terme citation.

1.2 Exploration de la terminologie entourant le phénomène citationnel

La « citation » désigne l'action précise de rapporter les dires d'autrui. Cependant, il existe plusieurs autres termes connexes qui peuvent être utilisés comme équivalents. La section ci-après se penchera sur ces termes afin de savoir s'ils peuvent être des variantes ou non de la citation. Afin de bien cerner chacun des termes de façon équivalente, nous les étudierons à partir de leur définition telle que transmise dans l'ouvrage *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau¹². S'il y a lieu, nous approfondirons leur compréhension à l'aide d'auteurs ayant interrogé eux-mêmes ces mots en parallèle de la citation. Par souci de classification, nous avons regroupé ces mots par similitude de définition. Ainsi, nous avons créé trois sous-groupes – 1) imitation, parodie et pastiche, 2) copie, reproduction, plagiat, contrefaçon, 3) appropriation, ready-made, emprunt – qui permettront de mieux condenser leur compréhension.

1.2.1 Imitation, parodie et pastiche

Imitation

L'imitation se définit comme étant le fait « [...] d'essayer de reproduire l'apparence de quelque chose [...] »¹³ afin de produire sa propre création artistique. Donnée comme telle, la définition semble bien se rapprocher du concept citationnel. Toutefois, dans l'histoire de l'art, l'imitation est en fait un passage obligé de l'apprentissage artistique pour la transmission des connaissances de maîtres à apprentis. Cette notion découle du concept de

¹² Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, 1415 pages.

¹³ *Ibid.*, p. 862.

mimésis élaboré par Platon¹⁴ en retranscrivant les pensées de Socrate. N'étant qu'une illusion présentant une image ou une idée se prétendant comme étant la réalité, Platon condamne la mimésis. Ce philosophe antique rejette alors le principe imitatif dans son ensemble, qu'il soit relié au monde des images ou pire à celui de la poésie. Aristote, quant à lui, réhabilitera cette notion d'imitation en affirmant que l'art « [...] achève certaines choses que la nature est incapable d'effectuer [...] »¹⁵.

Avant l'apparition d'une école dédiée à l'apprentissage artistique avec la création de l'Académie à la Renaissance, la peinture se maîtrisait dans l'atelier de l'artisan, car le peintre n'avait pas encore un statut social distinct¹⁶. L'imitation permettait ainsi de faire valoir son coup de pinceau « à la manière de » dans le monde de l'art. Toutefois, l'imitateur, contrairement au faussaire ou au plagiaire, « [...] ne prétend pas être celui qu'il imite [...] »¹⁷. Même s'il y a un certain respect de l'auteur quant au modèle originel, les motivations qui amènent à l'imitation peuvent être dues soit à un manque de créativité ou afin de suivre un style en vogue. L'imitateur peut effectivement reprendre la manière de faire d'un artiste détenant un certain succès dans le but d'obtenir lui-même une certaine réussite. Confrontée à la signification du terme de l'imitation, la notion de citation semble s'en inspirer pour développer sa signification¹⁸.

Parodie

La parodie désigne quant à elle une « transposition plus ou moins carnavalesque »¹⁹. Ce terme, relié à l'imitation, est perçu comme un moyen de ridiculiser l'artiste ou l'œuvre à imiter. En s'appuyant sur cette simple définition, la parodie se limiterait aux œuvres

¹⁴ Platon, *La République, Livre X*, Paris, Flammarion, 1966 [I^{er} siècle av. J.-C.], pp. 481-498.

¹⁵ L'Atelier d'Esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, coll. Le Point Philosophique, 2002, p. 20.

¹⁶ Michel Laclotte et Jean-Pierre Cuzin, « Atelier », *Dictionnaire de la Peinture A-K*, Paris, Larousse In Extenso, 1996, p. 83.

¹⁷ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 863.

¹⁸ Nous verrons au point 1.3 l'élaboration de la juxtaposition de l'imitation et de la citation faite par Dominique Chateau. Voir Dominique Chateau, *op. cit.*, 429 pages.

¹⁹ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 1110.

caricaturales présentées dans les journaux et dans les revues. Toutefois, le concept s'avère plus complexe. Expliquée par Gérard Genette comme étant « [...] le fait de chanter à côté [...] »²⁰ et de déformer une mélodie, la parodie n'a « Rien [...] qui implique le concept de ridicule²¹ ». La parodie qui présente une « [...] répétition avec différence [...] »²², instaure une dimension ironique qui n'est perceptible que par la distance critique entre l'œuvre source et l'œuvre d'accueil. Pour que le sens parodique soit perçu, il faut que le spectateur comprenne les codes intégrés dans l'œuvre par l'artiste. Ainsi, la parodie se comprend comme « [...] l'ensemble des jeux de références implicites ou explicites à une œuvre, un genre ou un style en situations discordantes affichées ou suggérées²³ ». Bref, la parodie joue avec le spectateur sur ses références. Par ailleurs, celui-ci doit avoir une certaine connaissance du codage pictural inséré dans l'œuvre parodique pour percevoir ce jeu.

Certaines œuvres citationnelles contemporaines, comme celle de Russell Connor *The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers* (fig. 5), peuvent intégrer une dimension parodique suggérée par un jeu de reconnaissance visuelle. Elles n'offrent pas toutes un point de vue critique ou ironique, mais peuvent cependant souligner un aspect ludique de l'œuvre source et s'en inspirer pour développer le discours citationnel. Pour ces raisons, nous pensons donc écarter le terme de « parodie » de la citation tel que présentée dans l'œuvre de notre étude de cas Yasumasa Morimura, sans toutefois l'occulter totalement de la démarche citationnelle des artistes contemporains. En effet, même si la parodie n'est pas une constituante du phénomène citationnel, certains artistes citateurs peuvent ajouter une touche parodique à leur création citationnelle.

²⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1982, p. 20.

²¹ Gilles St-Pierre, *op. cit.*, p. 24.

²² *Ibid.*, p. 22.

²³ Robert Dion et Marty Laforest, « Avatars de la parodie : définitions et application du concept de parodie », *RSSI*, vol. VII, mars 1987, p. 79.

Pastiche

La notion de pastiche se définit comme étant une « une copie volontairement déformante, accentuant les traits de l'original²⁴ ». Comme la parodie, ce terme désigne une opération se rattachant à l'imitation. Toutefois, contrairement à la parodie qui se comprend comme une imitation de la composition formelle, le pastiche semble cibler plus particulièrement une imitation de la manière et du style. Le pastiche ne reprend pas forcément la structure formelle de l'œuvre initiale, mais plutôt la manière dont elle fut peinte, sculptée ou photographiée. Une des différences flagrantes entre le pastiche et la parodie serait que le pasticheur « [...] tiendrait à dissimuler ses sources²⁵ », contrairement à l'auteur de la parodie. Nous ne retenons pas le pastiche comme faisant partie de la production citationnelle de Yasumasa Morimura. Au lieu de dissimuler ces sources picturales, comme le suggère l'utilisation du pastiche, Morimura semble plutôt les pointer clairement au spectateur.

1.2.2 Copie, reproduction, plagiat, contrefaçon... termes synonymes ?

Copie

Plusieurs auteurs ont cherché à associer le phénomène citationnel à la notion de copie. Dans les dictionnaires courants, la copie est présentée comme étant un synonyme de la contrefaçon. En histoire de l'art, ce terme se trouve employé injustement pour tout ce qui se rattache soit à l'imitation, soit à la citation, tout en étant aussi utilisé pour désigner les falsifications d'œuvres. Étienne Souriau distingue la copie des autres notions voisines par « [...] la dualité de la réalisation mais l'unicité de l'invention [...] »²⁶. En effet, la copie se veut être une imitation rigoureuse de l'original, sans toutefois revendiquer la paternité de l'œuvre. La notion de reproduction, quant à elle, vise principalement les œuvres refaites à l'aide d'une technique mécanique. Même si la reproduction reproduit une œuvre dans sa globalité, elle se différencie de la copie par l'acte artistique. Le copiste, contrairement à

²⁴ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 1113.

²⁵ Gilles St-Pierre, *op. cit.*, p. 36.

²⁶ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 495.

l'auteur de la reproduction, refait l'œuvre de sa propre main, faisant valoir ainsi une certaine habileté artistique.

Le catalogue de l'exposition *Aspects de l'art au XX^e siècle. L'œuvre re-produite* présentée à Meymac en France en 1991²⁷ regroupe plusieurs auteurs ayant réfléchi sur la notion de copie. Ceux-ci s'entendent pour qualifier le travail des artistes présentés (Sherrie Levine, Mike Bidlo, Sturtevant, Richard Pettibone et Philip Taaffe) comme se rattachant au mouvement des appropriationnistes, dont le principal trait de reconnaissance serait l'usage de la copie. Notons simplement, avant de présenter la compréhension de la copie de ces auteurs, que les œuvres présentées dans cette exposition reprennent de façon quasi identique les structures formelles de leurs œuvres sources.

Jean-Paul Blanchet, un des auteurs du catalogue, mentionne que « La copie est [...] un produit second. Elle signifie [...] déperdition de la substance du modèle. Car le copiste [...] est contraint à la fidélité absolue du modèle²⁸ ». Cette affirmation enlèverait alors la dimension créatrice de l'artiste copieur, dont le rôle se limiterait à la reproduction identique de l'œuvre originale. Nous pensons que définie ainsi, la copie peut difficilement être associée au phénomène citationnel qui apporte au contraire une interprétation de l'œuvre source. Paradoxalement, cet auteur souligne plus loin que les œuvres présentées dans cette exposition relèveraient plutôt de la « re-production », qu'il explique par la volonté de « re-crée » une œuvre pour en comprendre l'essence. Même s'il ne l'affirme pas franchement, nous pensons que l'auteur n'assimile pas la copie au travail des artistes s'appropriant d'autres œuvres, tout en les interprétant. C'est particulièrement cette interprétation qui différencie le phénomène citationnel en arts visuels de la simple copie.

Le mot « copie » peut évidemment décrire une partie du fonctionnement de la citation. Pour s'en inspirer dans la confection de leurs œuvres, les artistes doivent littéralement copier ce qu'ils veulent en retirer, comme la disposition formelle par exemple. Toutefois,

²⁷ En collaboration, *Aspects de l'art du XX^e siècle. L'œuvre re-produite*, Meymac, Centre d'art contemporain, 1991, 173 pages.

²⁸ Jean-Pierre Blanchet, *Aspects de l'art du XX^e siècle. L'œuvre re-produite*, op. cit., p. 12.

le travail de ces artistes ne peut être étiqueté sous la bannière de la copie, qui restreint ces démarches artistiques à une action purement technique de reproduction, d'où une préférence pour le terme de citation.

Plagiat et contrefaçon

La signification du plagiat se rapproche de celle de la copie. En effet, les deux termes appellent la notion de contrefaçon. À la différence que « Le plagiaire s'attribue faussement la paternité d'une œuvre faite en totalité ou en partie d'emprunts volontaires²⁹ ». Ainsi présenté, le terme « plagiat » et ses variantes (faux, contrefaçon) ne peuvent évidemment pas être associées aux œuvres citationnelles, puisque les auteurs de ces œuvres ne revendiquent en aucun cas la paternité de l'œuvre citée³⁰.

1.2.3 Appropriation, ready-made, emprunt

Appropriation

L'appropriation désigne l'acte de s'approprier quelque chose dans le but d'en faire sa propriété. Ce terme³¹, se rapproche plus simplement de celui de la citation que ceux vus précédemment, car nous retrouvons une appropriation d'idées dans certains cas citationnels, même si la citation ne s'approprie pas littéralement l'objet cité. L'appropriation pourrait appartenir à l'esthétique collagiste, telle que présentée par Dominique Chateau. En précisant que le collage consiste à découper un élément dans un endroit pour le transposer dans un autre, nous pouvons présumer que ce déplacement relève de l'appropriation de cet élément.

²⁹ *Ibid.*, p.11.

³⁰ Le plagiat peut aussi se retrouver associé aux citations, lors de litiges entre les artistes. Il peut en effet arriver aux artistes de citer d'autres artistes encore vivants qui peuvent les poursuivre en justice, en raison du droit d'auteur, pour les accuser de « vol ». Dans ces cas précis, la citation ne se perçoit pas du côté de l'accusation comme une esthétique artistique interprétative, mais plutôt comme une contrefaçon.

³¹ Les termes d'appropriation et de ready-made n'apparaissent pas dans l'ouvrage d'Étienne Souriau. Nous avons donc eu recours aux ouvrages suivants pour élaborer leur compréhension. Voir Marcel Duchamp et Michel Sanouillet (dir. publ.), *Duchamp du Signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1994, 314 pages. Voir aussi Elizabeth Ferrer (dir. publ.), *The Art of Appropriation*, Catalogue d'exposition (New York, Alternative Museum, 26 septembre-26 octobre 1985), New York, Library of Congress, 1985, 24 pages.

Le terme « appropriation » appelle aussi au mouvement des appropriationnistes, même si, comme nous l'avons vu précédemment, ce mouvement fut rattaché à celui de la copie par les commissaires de l'exposition *Aspects de l'art au XX^e siècle*. Par nature, toute citation appelle à l'appropriation. Ainsi, les appropriationnistes relèvent de l'esthétique citationnelle. Même s'ils s'approprient les œuvres qu'ils citent, ce n'est pas une appropriation de l'œuvre d'art en tant qu'objet, mais plutôt celle de la disposition formelle ou de l'idée proposée par l'œuvre source.

L'appropriation est un concept clé dans la compréhension de l'œuvre citationnelle. Chacun s'entend pour dire que toute citation puise sa proposition esthétique dans une autre œuvre. En fait, l'œuvre qui cite s'approprie soit la construction formelle, le style ou les idées transmises par l'œuvre source. En ce sens, l'appropriation se positionne comme l'acte premier de la citation en transposant un fragment de l'œuvre source dans l'œuvre d'accueil.

Ready-made

Nous pourrions associer le principe du ready-made, qui consiste à déplacer un objet naturel ou fabriqué déjà existant vers le statut d'objet d'art, à celui de l'appropriation. Le concept lancé par Marcel Duchamp au début du XX^e siècle, pourrait être associé à la citation, puisque l'artiste prend un objet de la quotidienneté et change son statut usuel pour celui de l'œuvre d'art. Ainsi, le ready-made est le résultat d'une appropriation d'un objet commun par un artiste qui le consacre comme œuvre d'art. Cependant, le principe du ready-made va au-delà de la simple citation d'objet, même si nous pouvons le mettre en parallèle au phénomène de notre étude. L'opération première de ces concepts, qui consiste en une appropriation, est en fait le seul point commun de ces deux notions. En effet, la citation transforme et interprète le sujet, le motif ou l'idée appropriée, contrairement au ready-made³² qui présente tel quel son appropriation d'objet, sans aucune élaboration

³² Marcel Duchamp a donné des variantes au simple ready-made. En effet, il distingue le *ready-made aidé* qui consiste à ajouter quelque chose à l'objet (comme une moustache à la reproduction de *La Joconde*), et le *ready-made réciproque* où l'artiste donne une nouvelle fonction à l'objet (comme c'est le cas avec *Fountain*, où l'urinoir devient une fontaine). Le *ready-made inversé*, quant à lui, change la position initiale de l'objet. Voir Marcel Duchamp et Michel Sanouillet, *op. cit.*, pp. 191-192.

esthétique. Duchamp lui-même précise que le choix du ready-made repose sur « [...] une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou de mauvais goût [...] »³³.

Nous ne pouvons pas intégrer la notion de ready-made dans la citation postmoderne, car celle-ci reprend des œuvres du passé plutôt que des objets communs. Dans les cas où les artistes citent les ready-mades de Marcel Duchamp, comme Sherrie Levine (fig. 6) qui reprend par exemple l'idée de l'urinoir, nous pourrions qualifier ce travail de double appropriation. La première consiste en l'appropriation de l'idée en citant la présentation formelle, tandis que la seconde s'approprie l'objet usuel (qui n'est pas le même que celui proposé par le premier artiste). Ainsi, l'œuvre relèverait de deux esthétiques, soit d'une citation et d'un ready-made. Cet exemple reste un cas à part, la plupart des citations n'étant pas des ready-mades.

Emprunt

L'emprunt peut aussi être associé au phénomène de la citation puisqu'il s'agit d'une action similaire : « [...] ce qu'un écrivain, un artiste, prend dans l'œuvre d'un autre pour le transférer dans la sienne propre [...] »³⁴. Il pourrait se rattacher au processus citationnel, puisque le résultat est semblable. Emprunter ne nécessite pas de nommer ou d'indiquer ses références, même si « [...] l'origine étrangère est reconnue, implicitement ou explicitement »³⁵. Ainsi, la notion d'emprunt reste ambiguë puisque l'emprunteur, même s'il ne se réclame pas être l'auteur de l'œuvre (ou de la partie empruntée), ne mentionne pas nécessairement l'auteur original. Cette notion pourrait être confondue avec celle du plagiat. Toutefois, la différence majeure est que le plagiaire se prétend être l'initiateur de l'idée de l'œuvre, tandis que l'emprunteur ne le mentionne tout simplement pas. La différence entre l'emprunt et la citation picturale demeure du côté de la réception de l'œuvre. Comme la citation ne peut évidemment pas pointer explicitement sa référence, comme le ferait la citation en littérature avec l'utilisation des guillemets, sa

³³ *Ibid.*, p. 191.

³⁴ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 654.

³⁵ *Ibid.*

compréhension et sa reconnaissance dépendent du spectateur³⁶. À cet effet, Dominique Chateau dit que l'emprunt réinvestit l'histoire de l'art, comme la citation, sans toutefois s'y identifier³⁷. De son côté, Leo Steinberg, dans l'introduction du catalogue de l'exposition *Art About Art*, désapprouve l'association entre l'emprunt et le travail de la citation. Il juge inapproprié le rapprochement entre ces deux termes puisque les motifs cités le sont sans le consentement de l'artiste source. Cet auteur³⁸ pointe en fait l'inadéquation de la plupart des termes rattachés au phénomène citationnel, en particulier l'emprunt, qui réfèrent pour la plupart à la contrefaçon. D'ailleurs, il souligne que même le mot « citation » ne convient pas, car il renvoie lui-même à la notion de plagiat. Steinberg explique que tous ces mots appellent au plagiat, car ces artistes ne signalent pas leurs sources. Nous pensons à cet effet, que même si les artistes actuels ne mentionnent pas explicitement leurs sources, elles n'en sont pas moins évidentes puisque les œuvres citées sont fréquemment des icônes de l'histoire de l'art ancrées dans la tradition de la représentation. Elles sont à ce point connues et intégrées au patrimoine culturel, que même un public non initié au domaine des arts visuels peut reconnaître une référence à une œuvre impressionniste, moderne ou renaissante. Nous n'avons qu'à penser aux nombreuses œuvres faites d'après *La Joconde* de Léonard de Vinci.

1.2.4 Autres termes connexes

Selon nous, plusieurs autres termes peuvent être reliés au concept de citation. Nous en avons sélectionné³⁹, en plus de ceux vus précédemment, d'autres qui semblaient s'en rapprocher: la ressemblance, l'intertextualité et le détournement. Il ne s'agit pas ici d'en faire une analyse approfondie, mais plutôt de souligner que la terminologie citationnelle

³⁶ Nous verrons au point suivant que la réception de la citation est un moment décisif de sa compréhension. Voir point 1.3 du présent chapitre.

³⁷ Dominique Chateau, *op. cit.*, p. 375.

³⁸ Jean Lipman et Richard Marshall, *Art about Art*, catalogue de l'exposition, New York, Dutton Paperback, 1978, pp. 8-31.

³⁹ Les termes sélectionnés n'apparaissent pas dans *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau. Toutefois, ayant rencontré ces termes dans plusieurs ouvrages parlant de la citation, nous avons jugé pertinent de les inclure ici.

demeure variable et que d'autres mots peuvent s'y annexer selon les études entreprises pour décrire ce phénomène.

La ressemblance est un terme général pouvant se rattacher facilement à la citation qui arbore en quelque sorte un certain rapport avec l'œuvre source. Toute œuvre citationnelle engendre une ressemblance avec son œuvre source, sinon il n'y aurait pas lieu de parler de citation. Ce qui nous permet de différencier la notion de citation avec celle du plagiat, c'est que « [...] le seul fait d'établir une ressemblance suppose implicitement l'existence d'une différence [...] et donc la marque d'une empreinte personnelle⁴⁰ ». En observant une ressemblance, on note aussi une différence, qui annonce une certaine part de créativité de l'artiste citant et rend donc légitime son travail.

L'idée de lier les termes d'intertextualité et de citation réside dans la présence de références à l'intérieur de l'œuvre. En littérature, la présence d'une intertextualité est repérée par un lecteur qui établit des rapprochements entre un texte et d'autres. Une partie du phénomène de la citation picturale relève également de la réception privilégiée qu'elle procure. Certaines citations ne sont reconnues que par un public initié à l'histoire de l'art et qui perçoit la citation dans une œuvre actuelle parce qu'il connaît bien ses références historiques. Ainsi l'intertextualité serait cette particularité de la réception de la citation, car elle « [...] n'établit de connivence qu'avec un spectateur privilégié [...]. Elle est volontiers élitiste. [...] la réécriture donne au spectateur les outils lui permettant de participer au jeu du décodage⁴¹ ».

En arts visuels, l'acte de détournement signifie un changement, une distorsion entre l'original et la citation. Ainsi, la plupart des œuvres citationnelles actuelles procèdent d'un détournement significatif entre le sens et l'image contenue dans l'original et celle transformée par la citation. Dans l'ouvrage *Citation et détournement*, le détournement est ainsi expliqué : « [...] en peinture, nous pensons à la représentation d'un sujet [...]

⁴⁰ En collaboration, « Copier, voler, les plagiaires », *Critique*, n° 663-664, août-septembre 2002, p. 621.

⁴¹ En collaboration, *Citation et détournement*, Lyon, GRIMH/GRIMIA Université Lumière-Lyon 2, 2002, pp. 145-146.

reproduite par un autre artiste. Qui dit détournement d'éléments d'une œuvre picturale sous-entend déformations introduites dans les éléments qui ont été volontairement détournés »⁴². Ainsi, il est possible d'observer un détournement dans l'interprétation que font les artistes de l'œuvre source. Comme le démontre l'œuvre *Portrait (Futago)*, qu'un homme se présente travesti dans le personnage de l'Olympia, en change totalement le sens d'origine. La notion de détournement s'allie donc bien avec celle de la citation, surtout dans les œuvres contemporaines.

Nous avons au départ sélectionné d'autres termes, tels la métaphore ou l'ironie, pour finalement ne conserver que ceux qui interrogent la présence de deux œuvres à la fois afin de pouvoir mieux comprendre le phénomène citationnel. Même s'il s'explique par une intégration de références à d'autres œuvres filmiques, nous avons également écarté le terme cinématographique *remake* de notre terminologie car, contrairement à la citation, il tend à effacer les traces de ses emprunts⁴³. Comme nous pouvons le voir, l'élaboration des variantes de la citation nous a permis de préciser la terminologie à utiliser lorsqu'on désire bien exprimer le fonctionnement de la citation. La prochaine section reviendra sur les définitions élaborées par différents auteurs de la citation afin de mieux comprendre cette pratique artistique actuelle.

1.3 Retour sur les définitions de la citation

Les paragraphes suivants survoleront les définitions de la citation offertes par différents auteurs. Nous explorerons l'élaboration du concept citationnel de René Payant suggéré dans *L'art à propos de l'art* (1979) et articulé pour les arts visuels d'après l'essai *La seconde main* (1979) sur la citation littéraire d'Antoine Compagnon. Nous nous pencherons également sur la réflexion de Dominique Chateau sur la citation à travers le concept d'imitation, sujet principal de son essai *L'héritage de l'art* (1998); ainsi que sur

⁴² Pierre Beylot (dir. publ.), 2004, *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, p. 161.

⁴³ *Ibid.*, p. 107.

les toutes dernières réflexions entreprises par Anthony Wall et Marie-France Chambat-Houillon dans l'ouvrage *Droit de Citer* (2004) et les études publiées dans *Citer l'autre* (2005). Ainsi, nous juxtaposerons la compréhension du phénomène par ces auteurs pour montrer les similarités de leurs analyses quant à la signification et au fonctionnement de la citation.

Dans le texte *L'art à propos de l'art* datant de 1979, René Payant se questionne sur l'usage du terme de citation, emprunté à la littérature, et tente de le définir en fonction de la peinture. Nous avons rassemblé les éléments du texte de René Payant susceptibles de donner une définition à ce phénomène citationnel. Nous avons donc volontairement mis de côté la typologie proposée par l'auteur afin de mieux approfondir la définition de ce phénomène⁴⁴.

René Payant mentionne que l'analyse de la citation implique de regarder deux œuvres à la fois, soit l'œuvre source (œuvre citée) et l'œuvre cible (œuvre citant)⁴⁵. L'auteur affirme que la citation est un acte, qui peut être caché ou affirmé, qui déplace un fragment choisi par l'artiste. Antoine Compagnon, quant à lui, mentionne que la citation repose sur le travail du citateur puisqu'il sélectionne, découpe et combine. Ainsi, ce dernier pense également que la citation est un acte renvoyant à une source de laquelle l'auteur s'inspire pour appuyer sa pensée ou son idée. Dominique Chateau pointe également l'acte de transplantation de la citation en nous faisant remarquer que le fragment approprié dans l'œuvre source se trouve transplanté dans une autre œuvre. Dans l'ouvrage *Droit de citer*, Anthony Wall et Marie-France Chambat-Houillon ne mentionnent pas directement le passage d'un fragment entre les deux œuvres. Par contre, ils soulignent que la citation repose sur « [...] une technique de réappropriation [...] »⁴⁶ du motif ou de l'image. C'est dans *Citer l'autre* que Anthony Wall et Marie-Dominique Popelard précisent que la

⁴⁴ Nous faisons en fait ce que Antoine Compagnon et René Payant nomment le « soulignement », qu'ils décrivent comme étant l'acte premier de l'opération de la citation, pour ensuite transporter un fragment du texte et le rapporter à notre façon.

⁴⁵ Nous n'avons pas conservé les traits d'unions insérés par René Payant entre les mots *oeuvre* et *source* ou *oeuvre* et *cible*, car nous jugeons que cela allège le texte.

⁴⁶ Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall, *Droit de citer*, Rosny-sous-bois, Bréal, 2004, p. 85.

citation est un acte « [...] s'accomplissant *entre* des actants humains⁴⁷ ». Ainsi, l'acte citationnel fait preuve d'un échange entre des artistes même si plusieurs siècles les séparent.

René Payant compare ensuite l'acte de la citation à celui du collage. Il nomme ce geste comme étant un principe de « déplaçabilité », qu'il justifie en soulignant que « [...] l'oeuvre-source reste intacte puisque la citation dans l'oeuvre-cible n'est qu'une représentation [...]»⁴⁸, et non pas un découpage, comme pourrait le proposer un collage à proprement parler, même s'il y a un déplacement du motif. Toutefois, l'auteur souligne que le sens (ou le contenu) du fragment se trouve diminué dans cette opération de déplacement. Dominique Chateau associe également la citation à l'esthétique du collage⁴⁹ dans laquelle le fragment agit comme un intrus se distinguant, selon lui, du reste du contexte de l'œuvre. L'auteur semble affirmer que l'importation du fragment vient légitimer la citation comme étant une opération discursive, tant que l'artiste veuille bien que le spectateur la perçoive. Ainsi, l'auteur pense que la citation en art relève d'une fonction savante, empruntée aux théoriciens, qui réinvestit l'histoire de l'art, en substituant la fonction première de l'œuvre, soit la fonction artistique. La dimension artistique de la citation pourrait être présente dans l'individualisation de l'imitation par une interprétation de l'image source. Dans *Droit de Citer*, les auteurs soulignent l'idée du collage apportée par leurs prédécesseurs, mais ils précisent que « Entre citation et collage, le statut de la pièce rapportée diffère⁵⁰ ». Ils distinguent cette différence entre les deux concepts qui, selon eux, n'ont rien en commun puisque, comme le mentionne les auteurs précédents, le collage mutile l'œuvre source alors que l'œuvre d'accueil ne fait que s'approprier l'idée ou le contenu de celle-ci.

⁴⁷ Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall (dir. publ.), *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸ René Payant, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁹ L'auteur s'inspire ici aussi de René Payant qui exprime également cette association entre la citation et le *bris-collage*.

⁵⁰ Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall, *op. cit.*, p. 83.

De son côté, Antoine Compagnon insiste sur la force de la répétition qui donne le sens de la citation. En effet, la citation obtient son sens du signe qu'elle reprend, duquel découle diverses interprétations. L'auteur élabore ensuite sur les valeurs de la répétition⁵¹ contenue dans la citation, d'après lesquelles se forment les différentes compréhensions de la même proposition citationnelle, car « [...] les valeurs de répétitions sont des interprétants de la citation⁵² ». Dans l'ouvrage *Citer l'autre*, l'auteur José Antonio Giménez Micó mentionne également la présence de la répétition dans les citations en littérature. À cet effet, il précise qu'une répétition comporte « [...] nécessairement une différence entre la nouvelle énonciation et l'énoncé passé⁵³ ». Le déplacement de l'objet cité apporte effectivement un nouveau sens à l'œuvre d'accueil produite dans un but différent que celle d'où provient le fragment initial.

René Payant remarque une distinction entre la citation en art dit traditionnel, et celle plus moderne, par le camouflage de l'emprunt ou au contraire son affirmation. Ainsi, il pense que le fait d'affirmer la citation souligne l'existence de l'artiste citant, comme s'il déclarait son autonomie face à la tradition. Dominique Chateau affirme de son côté que la citation est une « qualité postmoderne », contrairement à l'imitation qui se trouve utilisée en art plus ancien. Jocelyne Lupien dans l'ouvrage *Citer l'autre*, amène l'idée que l'apparition de la citation serait liée à l'arrivée de la « liberté d'expression ». Elle serait alors utilisée « [...] en tant que stratégie permettant à la peinture de revenir sur son histoire et ses traditions picturales⁵⁴ ».

René Payant démontre ensuite la différence entre la citation en littérature et celle en peinture, à savoir l'utilisation des guillemets comme une indication de la citation. En

⁵¹ Les différentes valeurs de répétitions de la citation littéraire élaborées par Antoine Compagnon sont le symbole, l'indice, l'icône, le diagramme et l'image. René Payant s'inspire de ces valeurs de répétitions pour élaborer sa typologie de la citation en art visuel. Voir Antoine Compagnon, *La seconde main*, *op. cit.*, pp. 74-80.

⁵² *Ibid.*, p. 74.

⁵³ José Antonio Giménez Micó, « L'intertexte précolonial et la transculture postcoloniale », in Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall (dir. publ.), *op. cit.*, p. 27.

⁵⁴ Jocelyne Lupien, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », *Ibid.*, p. 164.

peinture, il n'existe pas de signes iconographiques qui isolent ainsi le motif cité mais l'auteur attire l'attention sur le fait que la citation en peinture est toujours valorisée, voire mise en scène, même en cachant ses emprunts. Quelques auteurs contemporains s'inspirent de l'analyse de René Payant sur plusieurs points, notamment en ce qui concerne la notion du fragment qui voyage entre l'œuvre source et l'œuvre d'accueil et la (non) présence des guillemets. Ils différencient donc la citation en art de celle en littérature par l'absence de marques d'énonciations, terme employé pour désigner l'utilisation des guillemets dans la citation littéraire. Dominique Chateau ainsi que Anthony Wall et Marie-France Chambat-Houillon avancent l'hypothèse de possibles marques d'énonciations en peinture qui pourraient être confondues aux signes iconographiques picturaux. Cette hypothèse amorcée par Dominique Chateau aurait pu être très intéressante, mais il ne fait que le signaler sans en faire la démonstration. De leur côté, Anthony Wall et Marie-France Chambat-Houillon suggèrent que ces signes énonciateurs seraient plus discrets dans la représentation iconique : « Plus subtils, les indices de la citation naissent dans les ruptures, les discontinuités, les sauts qualitatifs qui expriment, métaphoriquement, la distance temporelle et spatiale séparant l'œuvre initiale de l'image qui la cite⁵⁵ ». Si l'absence de marques de reconnaissance dans les citations picturales est un fait relevé par la plupart des auteurs, Anthony Wall et Marie-Dominique Popelard remarquent que la présence de guillemets en citation littéraire « [...] ne garantit en aucun cas qu'avec ces marques toute ambiguïté sur l'existence (ou non) de la citation se trouve levée⁵⁶ ».

Antoine Compagnon désigne l'acte citationnel comme relevant du métalangage, c'est-à-dire comme étant un langage parlant de lui-même. René Payant reprend cette idée de métalangage pour les arts visuels, puisque la citation s'oriente vers un discours de l'art, voire sur l'histoire de l'art. Dominique Chateau, de son côté, associe la citation à la mise en abîme qui consiste à reprendre un motif afin de le mettre en scène plusieurs fois dans la même œuvre. Il la différencie toutefois de l'allusion par l'affirmation du renvoi à la référence. Le spectateur sait lorsqu'il se trouve face à une citation ; l'opération n'est pas

⁵⁵ Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁶ Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall (dir. publ.), *op. cit.*, p. 12.

masquée. Dominique Chateau fait ensuite un lien entre l'imitation et la citation « [...] puisque citer en exemple c'est définir la chose désignée comme digne d'être imitée [...] »⁵⁷. Ainsi, il appuie sa thèse en affirmant que la citation complète l'imitation pour l'assumer et la déclarer.

Par ses exemples, René Payant décrit certaines caractéristiques intrinsèques à la citation qui peuvent être contenues dans la nouvelle image. Nous retiendrons et illustrerons ici deux caractéristiques qui nous semblent les plus importantes. Dans certaines citations, il y a un isolement du motif pour en faire un élément indépendant. L'exemple le plus clair donné par Payant concerne le principe de cet isolement. Il s'agirait de prendre un panier de fruits au milieu de l'image du pique-nique de l'œuvre source et d'en faire une nature morte dans l'image d'accueil. René Payant mentionne aussi des œuvres citantes dans lesquelles le sens du fragment pris dans l'œuvre source est modifié, probablement pour privilégier le pictural plutôt que le contenu, comme c'est le cas dans le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Payant mentionne également qu'emprunter, par exemple, l'image d'une balance à la figure allégorique de la justice et la replacer sur un comptoir à légumes dans un marché, lui fait perdre le sens premier pour lequel ce motif fut créé. En résumé, certaines citations ne reprennent qu'un motif de l'œuvre source qui peut se retrouver vider de sa signification initiale. René Payant signale à deux reprises que ces citations, que l'on peut qualifier de fragmentaires puisqu'elles isolent un fragment dans une œuvre source pour en faire le sujet principal d'une œuvre d'accueil, se retrouvent sans contexte. C'est une remarque du phénomène citationnel qui ne trouve de sens que dans des citations plus anciennes, car les œuvres citationnelles postmodernes reprennent l'image ou le fragment d'une image en la modifiant, soit par le procédé utilisé ou par l'angle de vue présenté, ce qui vient ajouter à la valeur discursive de l'original.

Anthony Wall et Marie-France Chambat-Houillon, comme certains de leurs prédécesseurs, affirment que le phénomène de la citation picturale ne repose pas seulement sur la relation entre les deux œuvres concernées, soit l'œuvre source et l'œuvre d'accueil, mais qu'elle « [...] indique le regard que l'artiste porte sur l'œuvre antérieure [...]. La citation nous dit

⁵⁷ Dominique Chateau, *op. cit.*, p. 363.

toujours quelque chose sur l'histoire de la peinture et la place qu'occupe – ou souhaiterait occuper – le peintre dans celle-ci⁵⁸ ». Cette nouvelle approche analytique de la citation en arts visuels enrichit considérablement la vision du phénomène. L'auteure Françoise Armengaud dans *Citer l'autre* précise qu'avec la citation, les artistes et les auteurs souhaitent s'inscrire « [...] dans l'histoire que nous lègue l'autre [...] »⁵⁹ ». Il s'agit alors non seulement d'une relation entre des œuvres, mais également – et particulièrement dans le cas de la citation contemporaine – d'une relation transhistorique.

Un autre aspect important de la citation est sa réception. Plusieurs auteurs soulignent en effet que la réception de la citation est un point clé de sa compréhension. Faisant référence à une autre œuvre, souvent antérieure à elle, la citation doit être reconnue pour être comprise. « Pour que la citation fonctionne, il y a nécessité pour le spectateur de la reconnaître⁶⁰ ». Or, la citation contemporaine se rapporte souvent à l'histoire de l'art passée. Il est donc essentiel que le spectateur possède une certaine connaissance de cette histoire de l'art sinon, « [...] la citation ne sera pas détectée⁶¹ ». Ainsi, la citation s'adresse à un public dit « initié »⁶² du monde de l'art, un public ayant accumulé une connaissance dite universelle pour reconnaître une citation à une œuvre appartenant à une autre période historique. Selon leurs connaissances élargies ou non, certains reconnaîtront une citation à Manet, tandis que d'autres ne pourront reconnaître qu'une citation de *La Joconde*, œuvre profondément ancrée dans l'histoire mondiale de l'art.

Dominique Chateau conclut son analyse en affirmant que la citation reflète « l'esprit mélancolique postmoderne », coupé de la tradition voulant refléter la nature, et que l'intellectualisation et la théorisation de la peinture enlève la spontanéité à la création

⁵⁸ Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁹ Françoise Armengaud, « Devoir citer. Citation talmudique et citation poétique », in Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall (dir. publ.), *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰ Denyse Therrien, « Reconnaître des citations cinématographiques », *Ibid.*, p. 138.

⁶¹ Jocelyne Lupien, *op. cit.*, p. 165.

⁶² La notion de public initié est développée dans l'ouvrage d'Howard Becker dans lequel il l'explique en fonction de la notion de convention. Voir Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 379 pages.

artistique. Bref, nous pouvons voir que cet auteur garde ses distances face à l'utilisation de la citation afin de légitimer celle de l'imitation, objet principal de son étude. Toutefois, même si la pensée de Dominique Chateau sur la citation présente un point de vue négatif du phénomène, elle nous apporte des pistes pour sa compréhension. En effet, l'auteur réussit à cerner la dimension postmoderne de la citation en pointant son intellectualisation. Toutefois, nous pensons que cette rationalisation de l'image n'est pas une entrave à la créativité, bien au contraire, elle alimente toute une élaboration, tout un foisonnement d'idées. Les développements théoriques autour de la citation amènent l'histoire de l'art actuelle et la production artistique à se questionner sur elles-mêmes. S'interroger ou faire une introspection de sa propre création permet alors à l'artiste ou à l'historien de pousser plus loin ses connaissances de la matière et de trouver de nouvelles manières de la comprendre ou de l'aborder.

Le texte de René Payant, quant à lui, s'avère essentiel pour mieux comprendre le fonctionnement de la citation. Étant toutefois un des premiers essais de théorisation, les textes plus récents viennent davantage peaufiner notre compréhension du phénomène citationnel. Visant moins les arts visuels, l'essai consacré à la citation en littérature d'Antoine Compagnon pourrait sembler nous éloigner légèrement de notre sujet principal. Toutefois, l'étude de cet auteur nous a aidé à mieux cerner le phénomène dans sa globalité. L'élaboration de Dominique Chateau nous montre l'envers de la médaille en légitimant la citation comme une continuité de l'imitation, tandis que l'analyse faite par Anthony Wall et Marie-France Chambat-Houillon entre dans les considérations postmodernes de l'analyse. Les textes de l'ouvrage *Citer l'autre* contribuent à confirmer certains points de notre analyse de la citation picturale. Ainsi, nous pouvons voir que ces textes nous ont permis de dégager les principaux enjeux soulevés par le phénomène citationnel, sans toutefois nous donner une définition concise et fixe de la citation picturale. La citation semble impossible à définir en quelques mots. Déjà en 1979, Antoine Compagnon annonçait dans son ouvrage *La seconde main* : « Toute pratique du texte est toujours citation, et c'est pourquoi, de la citation, aucune définition n'est possible⁶³ ».

⁶³ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 34.

Malgré l'impossibilité de définir la citation picturale en quelques phrases, tel que nous venons de le voir avec l'étude de sa théorisation, nous retenons plusieurs faits qui nous aident à cerner ce phénomène tel que présenté dans les œuvres citationnelles contemporaines. Ainsi, nous pouvons mieux comprendre l'approche artistique de notre étude de cas, et affirmer qu'il s'agit réellement de citation. Le déplacement d'une œuvre source dans l'œuvre d'accueil, la relation entre ces deux œuvres et l'importance de la réception de la citation sont trois aspects que l'on retrouve dans l'œuvre *Portrait (Futago)* de Yasumasa Morimura. L'étude de la terminologie nous a également permis de savoir à quel terme se référer lorsque l'on qualifie le travail de Morimura, pour s'apercevoir que celui de la citation demeure, dans ce cas-ci, le plus approprié. Dans le chapitre suivant, nous ferons un bref historique de l'art japonais pour ensuite présenter la démarche artistique de l'artiste nippon Yasumasa Morimura.

Chapitre II

Yasumasa Morimura et la tradition esthétique japonaise

L'esthétique citationnelle de Yasumasa Morimura trouve son essence dans l'art et la culture occidentale. S'inspirant principalement des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art occidentale, Morimura ne semble pas appartenir à la tradition esthétique nipponne. Nous verrons dans ce chapitre qu'il en est néanmoins tout autrement. Malgré la forte appartenance esthétique de ses œuvres à celle de l'Occident, Morimura y insère des clins d'œil formels à la culture japonaise. Dans le présent chapitre, il s'agira tout d'abord de faire un survol des développements artistiques au Japon afin de mieux cerner les origines culturelles de Morimura. Nous verrons alors les rapprochements esthétiques entre cet artiste contemporain et la tradition artistique nipponne de l'« occidentalité », phénomène apparu vers 1868 qui consiste à absorber la culture occidentale. En parallèle, nous mentionnerons l'existence du Japonisme européen du XIX^e siècle où l'art japonais influença le développement pictural occidental. En dernier lieu, nous observerons la pratique artistique de Yasumasa Morimura en question afin de nous introduire au prochain chapitre qui consistera en l'analyse d'une œuvre citationnelle précise de cet artiste. L'étude de la tradition artistique japonaise, la compréhension du phénomène de l'« occidentalité », ainsi que la présentation de l'artiste nous permettra ainsi de mieux cerner sa pratique esthétique et d'analyser une œuvre particulière de son corpus.

2.1 La tradition artistique et culturelle japonaise

Caractérisée par la culture ancestrale – comme l'art floral, la cérémonie du thé et le théâtre – la tradition artistique japonaise se divise en plusieurs périodes temporelles classées selon des dates déterminantes de son histoire. La première concerne l'époque pré-bouddhique ou archéologique s'étalant dès l'apparition de l'homme jusqu'à 538 de notre ère. La seconde est la période que nous pouvons qualifier de tampon puisqu'elle se situe entre l'arrivée du bouddhisme et la restauration de la période Meiji débutant en

1868. La dernière, quant à elle, est l'époque dite moderne qui s'étend de la fin de la période Meiji (1912) à aujourd'hui, et qui se subdivise elle-même en diverses périodes. La période de la restauration Meiji (1868-1912) est la plus pertinente pour l'étude de cas du présent mémoire, car elle est reliée à l'arrivée des changements picturaux européens. En effet, nous verrons plus loin que Morimura cite une œuvre de Manet dans l'œuvre *Portrait (Futago)*, artiste qui fut lui-même influencé par l'art japonais. Ces deux parties du globe, le Japon et l'Europe mais plus particulièrement la France, étaient à cette époque très liées puisqu'elles se sont influencées l'une et l'autre à travers la représentation picturale. Il s'agira, dans la présente section, de présenter brièvement et en concentré les enjeux esthétiques majeurs encourus dans chaque période afin de mieux cerner la tradition culturelle nipponne.

2.1.1 Période archéologique ou pré-bouddhique (avant 538)

Remonter si loin dans le passé de l'histoire de l'art japonais nous permet de pouvoir observer l'évolution artistique de cet archipel. Dans les ouvrages traitant du déroulement de l'histoire de l'art japonais, les auteurs subdivisent l'époque archéologique en trois grandes périodes. Cette division suit le mode de vie des habitants de l'archipel. Les premières découvertes d'objets artistiques remontent à la période *Jōmon*. La datation¹ au carbone 14 a permis aux archéologues de situer des poteries décorées de cordelettes imprimées entre 3000 et 300 avant Jésus-Christ. Dans les régions plus montagneuses furent retrouvées des petites figurines en terre cuite (*dōgu*), probablement fabriquées pour des rites chamaniques. Celles-ci attestent des premiers efforts de modelé en ronde-bosse². Arborant des formes plutôt grotesques au décor lourd, cette tradition se transmet dans toutes les régions du Japon.

¹ Masao Ishizawa, Teizō Suganuma, Issho Tanaka *et al.*, *Art Japonais. Mémoire d'un Peuple*, Tokyo, Hologramme, 1983, p. 10.

² Jean-François Sabouret (sous la dir.), *Invitation à la culture japonaise*, Paris, La Découverte, 1991, p. 110.

La période *Yayoi* (dès 300 av. J.-C.) se caractérise par le début de l'influence continentale chinoise, avec la puissante dynastie des Hans. Une nouvelle vie nipponne se dessine par la sédentarisation des tribus, ce qui amène l'élargissement des explorations artistiques. Ce n'est qu'avec le début de la période dite « des Grandes Sépultures » (vers 350 ap. J.-C) que l'on observe l'agrandissement des sculptures par l'amélioration des techniques artistiques et par les transformations des modes d'enterrement. Représentant des animaux, des hommes, voire des maisons, ces effigies accompagnent le défunt dans la nouvelle tradition des mausolées copiée sur celle des Chinois³.

Les premières peintures à caractère décoratif apparaissent sur des céramiques néolithiques où une laque noire forme des dessins géométriques. Les compositions plus figuratives arrivent vers le V^e et VI^e siècle de notre ère. Elles sont alors produites à l'aide de couleurs minérales pour orner les chambres funéraires appelées Kofun. Ces productions à caractère éminemment religieux s'intensifient avec l'arrivée officielle du bouddhisme au Japon en 538. Les différenciations esthétiques entre le continent oriental à dominance chinoise et le Japon apparaissent dès cette époque. En effet, en comparant les objets au style austère des Hans, les archéologues remarquent que le style nippon détient une sensibilité plus instinctive de la nature. Cette approche de la représentation annonce déjà le raffinement reconnu de l'art japonais.

2.1.2 Période de l'influence bouddhique (de 538 à 1868)

L'arrivée du bouddhisme en 538 amène une nouvelle voie d'exploration picturale et sculpturale⁴. Nécessaire au culte religieux, la représentation bouddhique « [...] reflète les courants religieux qui vont, pour des raisons politiques ou sociales, se succéder et

³ Masao Ishiziwa, Teizô Suganuma, Issho Tanaka *et al.*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Nous ne retenons pas la dense nomination des divisions chronologiques proposées par les recherches approfondies sur l'art japonais de cette époque, car nous jugeons plus pertinent pour la présente recherche de faire un survol de l'évolution artistique plutôt qu'un approfondissement historique. Pour de plus amples informations sur les périodes Asuka, Nara, Heian, Kamakura, Muromachi, et Moyoyama, voir Masao Ishiziwa, Teizô Suganuma, Issho Tanaka *et al.*, *op. cit.*, 208 pages.

s'influencer⁵ ». Des corporations officielles de peintres entrent à la Cour et dans les temples et offrent leur service en imposant les styles alors en vigueur en Chine qui était à ce moment la puissance asiatique dominante. La production artistique se tourne presque entièrement vers la confection d'objets de culte, principalement des représentations de Bouddha, pour l'ornementation des temples. La peinture aux couleurs vives était à l'origine présentée sur panneaux de bois, mais le rouleau horizontal devient plus utilisé dès le VIII^e siècle. Du côté de la sculpture, les artisans acquièrent des techniques et talents équivalents aux Chinois. L'apparition de l'utilisation du bronze permet aux sculpteurs d'épurer les expressions des effigies de Bouddha vers une représentation plus naturaliste.

Chaque branche religieuse développe parallèlement ses propres techniques de représentation, comme par exemple la secte *Shingon* qui accorde une place importante aux images *mandala*, où les personnages sont représentés sous forme de diagramme pour favoriser la méditation. Le IX^e siècle marque une différenciation entre la peinture profane et religieuse. Tandis que les nouvelles sectes du bouddhisme ésotérique doivent répondre à des buts doctrinaux précis, le raffinement qui domine la Cour apporte un changement stylistique où l'on recherche l'aspect décoratif. L'élégance de la peinture verticale sur soie rehaussée d'or témoigne dès lors de la sensibilité minutieuse japonaise. Un courant émergent laïc nommé *Yamato-e* ou peinture de Yamato en raison de la région d'où il est issu, pose les fondements de la peinture japonaise. Le paysage indigène aux couleurs saisonnières décore alors les paravents et les portes des demeures aristocratiques.

On remarque à cette époque une diffusion élargie de l'art visuel. L'enluminure connaît son âge d'or entre le XII^e et le XIV^e siècle, où les changements politiques et religieux amènent l'apparition de nouveaux thèmes. En effet, la poésie intègre dans des rouleaux horizontaux enluminés des images de visages ou de personnages simplifiés représentés selon les règles de la perspective inversée avec une vue plongeante. On relate dans ces rouleaux des faits historiques, militaires ou plus simplement la vie extraordinaire d'un moine. L'image accompagne le texte calligraphié relatant ces légendes populaires ou

⁵ Jean-François Sabouret (sous la dir.), *op. cit.*, p. 95.

mythiques. Des biographies imagées voient ainsi le jour en mettant en scène des sites peints avec précision.

La peinture religieuse connaît aussi diverses modifications. Le XII^e siècle semble amener des changements sur la représentation japonaise en général. Les bouleversements politiques de la fin de ce siècle introduisent une toute nouvelle représentation picturale où le monochrome contribue au renouveau de la peinture bouddhique. Par exemple, certains moines s'inspirant des représentations chinoises réalisent des peintures paysagistes, où les éléments sont exécutés « [...] à l'aide de sobres traits d'encre monochrome⁶ ». Plus tard, les japonais adapteront ce type de représentation par l'intégration de thèmes plus spécifiques et typiquement nippons. À cette époque se fusionnent alors les pratiques laïque et religieuse pour fonder l'école *Kano* qui amène de vastes compositions colorées et l'apparition de scènes citadines, préparant ainsi l'arrivée de l'âge dit moderne.

Parallèlement au développement de la peinture et de la sculpture, l'estampe *Ukiyo-e*⁷ commence à faire son apparition dès le XVII^e siècle.

Ukiyo, terme du Moyen-Âge, d'origine bouddhique, désignait le monde terrestre transitoire, celui de la misère humaine. [...] Le suffixe e – image, peinture, estampe –, ajouté au concept Ukiyo, composa le terme Ukiyo-e qui convint aux représentations de ce monde éphémère, opposé au monde immuable et sacré.⁸

Cette forme d'expression artistique ne traite plus seulement de sujets traditionnels historiques, religieux ou militaires. Elle met en scène des thèmes de la vie quotidienne du monde contemporain par un amalgame de gravure et de peinture pour faire revivre aux sociétés bourgeoises leurs activités et loisirs. C'est une production luxueuse qui s'adresse

⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷ Dans le chapitre suivant, à la section 3.2, nous regarderons plus précisément les caractéristiques formelles de ces estampes avec lesquelles nous établissons des liens avec la production de Morimura.

⁸ Gisèle Lambert, *Ukiyo-e. Le monde éphémère et flottant du Japon au XVIII^e siècle*, Arcueil, Anthèse, 1994, p. 70.

à l'élite principalement urbaine à l'époque de son plus large développement, le XVIII^e siècle. Avec sa popularité grandissante, due à l'augmentation du nombre d'amateurs, on assiste à un essor fulgurant de cet art non officiel. Relevant d'une culture d'avant-garde de la bourgeoisie marchande, l'estampe *Ukiyo-e* n'était pas appréciée des autorités dirigeantes⁹, car elle représentait « [...] l'ultime phase d'une longue évolution de la peinture de genre [...] »¹⁰.

2.1.3 Période moderne (de 1868 à aujourd'hui)

2.1.3.1 La restauration Meiji

L'ère Meiji (1868-1912) marque le début de l'ère moderne japonaise avec l'arrivée au pouvoir de l'empereur Mutsuhito, à qui on donnera le nom de Meiji à sa mort en 1912. Signifiant gouvernement éclairé¹¹ (Mei : lumière, clarté – ji : gouvernement), cette période se caractérise par la mise en place de réformes radicales permettant au Japon de se libérer de son autocratie. Cette période nous intéresse particulièrement pour des raisons au départ plus politiques que plastiques. En effet, l'ouverture du Japon aux pays occidentaux provoque des bouleversements non seulement dans la vie politique, mais aussi dans la vie culturelle. L'empereur fait alors appel à des conseillers et spécialistes européens de tous les domaines pour s'ouvrir à l'industrialisation occidentale et bénéficier de ses avancées techniques.

Les artistes japonais découvrent ainsi la perspective linéaire et les ombres portées et ne tardent pas à en faire l'éloge. Le premier peintre à diffuser largement ces nouveaux concepts fut Shiba Kôkan¹² (1747-1818) en publiant l'ouvrage *Discussion sur la peinture occidentale*.

⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰ Miyeko Murase, *L'art du Japon*, Turin, Le livre de poche, 1992, p. 343.

¹¹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Portail:Japon_et_culture_japonaise. Site consulté le 1^{er} novembre 2005.

¹² « [...] avant d'être un artiste, [Kôkan] était un savant ». Voir Michael Lucken, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris, Hermann, 2001, p. 9. L'auteur explique que Kôkan fut l'un des personnages déterminant dans la vie intellectuelle de cette époque.

Kôkan marque cependant une étape décisive puisqu'il permet de comprendre que la modernisation, l'occidentalisation du Japon suite à la restauration de Meiji s'appuient sur une réflexion engagée dès le dix-huitième siècle, qui mettait la confrontation avec la réalité du monde au centre des préoccupations de l'artiste.¹³

L'ouverture sur l'Occident permet aux artistes de s'initier à de nouveaux matériaux comme la peinture à l'huile et l'aquarelle. Le plus grand apport de cet échange est amené par « [...] un nouveau cycle d'assimilation en relation aux réformes proposées par les pouvoirs japonais, dont l'objectif est d'imiter et d'égaler ce qui est perçu comme étant le modèle supérieur, c'est-à-dire : l'Occident¹⁴ ». À partir de ce moment, la culture nippone ne cessera de s'identifier à son équivalent occidental.

En 1876 naît le mouvement *yôga* avec l'apparition de l'École des Beaux-Arts du ministère des Travaux publics, où trois artistes italiens¹⁵ sont invités à enseigner les techniques de représentations européennes. Opposé à la peinture traditionnelle, ce mouvement est fondé sur l'emploi de techniques et de matériaux occidentaux. La venue de ce courant occidentalisant provoquera une nouvelle ère, que l'on peut qualifier comme relevant de l'identification. Cette approche de la représentation constitue en l'appropriation des techniques et esthétiques occidentales, sans toutefois occulter complètement leurs recherches d'une identité artistique propre. Ce phénomène de la culture japonaise englobant une autre culture s'étend au-delà des frontières de l'art. En effet, depuis l'ère Meiji, la culture nippone tend à absorber tout ce qui est relié à la réussite occidentale. La dernière section de ce chapitre explorera plus profondément cette culture d'assimilation surnommée par l'auteur Toshiaki Kozakaï le phénomène de l'« occidentalité »¹⁶ qui consiste en l'appropriation de la culture occidentale.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ Isabelle Geoffroy, *Étude des modalités d'appropriation de motifs iconographiques « occidentaux » par l'artiste japonaise Miran Fukuda*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en Études des arts, Université du Québec à Montréal, 2001, p. 8.

¹⁵ Les trois artistes italiens invités sont Antonio Fontanesi, Giovanni Cappelletti et Vincenzo Ragusa. Cette école fermera ses portes en 1883, ce qui donnera naissance à la création de l'École des Beaux-arts de Tokyo en 1889. Voir Michael Lucken, *op. cit.*, p. 28 et 30.

¹⁶ Nous élaborerons sur la notion de l'occidentalité au point 2.2 de ce chapitre. Ce concept nous intéresse particulièrement pour l'analyse de la pratique artistique de Yasumasa Morimura.

2.1.3.2 Période Taishô (1905-1930)

S'imbriquant dans la fin de la restauration de Meiji, la période Taishô connaît jusqu'en 1926 une « [...] époque de prospérité et de libéralisation politique et morale [...] »¹⁷. Depuis 1912, la fin de l'ère Meiji, les avant-gardes japonaises se succèdent avec la libéralisation du monde de l'art. De nouvelles formes de diffusion apparaissent suite à la fondation de galeries d'art. Ce déplacement des Salons officiels vers le système marchand des galeries amène des changements dans l'approche artistique des artistes qui sont maintenant appelés à présenter des séries d'œuvres complètes au lieu d'une seule œuvre.

L'éclatement du système de l'art conventionnel amène de nouveaux questionnements esthétiques¹⁸ que l'on retrouve dans divers mouvements du début de siècle. Dès les années 1910, les mouvements d'avant-gardes japonais se trouvent largement influencés par les manifestes européens, comme par exemple celui des Futuristes italiens. Certains artistes reviennent d'Europe où ils ont découvert « [...] une réalité sociale et culturelle bien différente de l'image transmise par leurs aînés »¹⁹. L'idéal révolutionnaire est alors plus présent au sein des courants qui se succèdent jusqu'aux bouleversements politiques de la période d'avant-guerre.

2.1.3.3 Période d'avant-guerre (1930-1937)

Les années 1930 voient apparaître des mouvements à caractère plus social, comme le courant *mingei* qui défend les formes d'arts dépréciées – la poterie, la céramique et le tissage –, dans un besoin de définition identitaire propre. La naissance d'un mouvement prolétarien, le *kokuga-kai*, est lui aussi à la recherche d'une authenticité nationale des

¹⁷ Michael Lucken, *op.cit.*, p. 43.

¹⁸ Dès cette période, les histoires de l'art japonais consultées fondent leur approche sur celle occidentale. On retrouve en effet les mêmes divisions thématiques et périodiques que les histoires de l'art occidentales. Ainsi, nous aborderons le XX^e siècle japonais d'après les divisions proposées par les auteurs consultés. Voir Michael Lucken, *op.cit.*, 270 pages. Voir aussi Penelope Mason, *History of Japanese Art*, New York, Harry N. Abrams, 1993, 431 pages.

¹⁹ Michael Lucken, *op. cit.*, p. 83.

formes en s'éloignant de la représentation occidentale. Ainsi, nous remarquons que deux voies artistiques se côtoient, l'une à tendance occidentale et l'autre à tendance plus nationaliste japonaise avec une volonté d'explorer une esthétique plus spécifique à leur identité.

Les mouvements d'avant-gardes européens continuent d'influencer les artistes japonais avec la diffusion des manifestes surréalistes et dadaïstes. Certains s'en inspirent pour fonder leur propre courant. Par exemple, le surréalisme n'a jamais existé au Japon en tant que mouvement constitué, mais il acquiert une place importante au sein de groupes qui s'y réfèrent pour élaborer leur esthétique dans tout le pays. À Tokyo, un mouvement synthétique prend forme, le *bijutsu bunka kyôkai*, en voulant rassembler tous les courants se qualifiant d'avant-gardes qui étaient jusqu'alors divisés. À caractère éclectique, il n'offre aucune unité esthétique, ni aucune conviction à défendre. Il amène toutefois une volonté de revendication du progrès artistique que proposent les avant-gardistes alors en opposition avec le réalisme prolétarien.

2.1.3.4 Temps de guerre (1937-1950)

Comme nous l'avons souligné plus haut, l'influence européenne est très forte au sein des groupes artistiques en place au début du vingtième siècle. L'Allemagne et l'Italie tiennent une place prépondérante dans cette influence, avant même qu'Adolf Hitler ne soit au pouvoir. En 1938 et 1939, des accords culturels, l'un nippo-germanique²⁰ et l'autre nippo-italien, sont conclus pour des motivations économiques, mais apportent aussi plusieurs conséquences culturelles. Les modifications concernent principalement l'imposition du mode de fonctionnement des institutions allemandes, la légitimation de la diffusion d'un discours artistique fondé sur la peur et le rejet, ainsi qu'un retour à la représentation classique pour revigorer l'idéologie nationale. Ainsi, le Japon se

²⁰ L'auteur Michael Lucken fait état de cette question sur ces accords culturels dans son ouvrage *L'art du Japon au vingtième siècle*. Voir Michael Lucken, *op. cit.*, pp. 133-137.

sert « [...] des arts pour donner corps à une idéologie de type totalitaire, reposant sur une esthétique dont le principe est la tension vers un ordre absolu²¹ ».

Pendant la seconde guerre mondiale, plusieurs artistes de tous les secteurs sont appelés au combat. Beaucoup périrent au front ou succombèrent à la maladie ; la plupart faisant partie de la relève de l'École des Beaux-Arts. Une longue période de reconstruction du pays, autant morale que matérielle, suivit la fin de la guerre. Il faudra attendre les années 1950 pour que l'art revienne tenir une place d'importance dans la société nippone.

2.1.3.5 Les années 1950 à 1980

Les années 1950 se démarquent par l'ouverture sur des genres écartés de la pratique artistique par les avant-gardes, comme les arrangements floraux et la calligraphie. D'un autre côté, l'assimilation des nouvelles technologies et l'apparition de nouvelles formes d'expressions marquent aussi une volonté de progrès artistique. La décennie entre 1958 et 1968 est une période prospère dans laquelle le Japon connaît un essor économique fulgurant grâce à son internationalisation. Les grandes constructions architecturales obtiennent une renommée internationale et permettent au pays de se hisser parmi les premières puissances mondiales. L'ouverture du Japon permet au monde artistique d'étendre ses connaissances et d'absorber les dernières avant-gardes américaines. Le Pop Art japonais est d'ailleurs l'un des mouvements les plus populaires des années 1960. Selon les auteurs de l'histoire de l'art japonais, les artistes « pop » nippons valorisent la reproduction mécanisée et la sérigraphie en apposant un regard subversif et ironique sur la culture de masse, tout comme leurs homologues américains. En revendiquant un discours moins élitiste, le créateur s'efface dans le but de valoriser la diffusion des œuvres à plus grande échelle.

D'autres formes d'expressions apparaissent au cours de ces années. Les performances et happenings se développent suite aux réflexions des plasticiens sur la temporalité de l'art.

²¹ *Ibid.*, p. 135.

Ils se tournent en effet vers les arts de la scène – la danse, la musique et le théâtre – pour trouver des pistes de représentation à leurs problématiques temporelles. Des mouvements, que les historiens de l'art japonais qualifient d'équivalents à l'art conceptuel et au Land Art, naissent au Japon en parallèle à leurs développements occidentaux. Comme nous l'avons souligné plus haut, l'art japonais du vingtième siècle se situe dans la vague lancée depuis l'ère Meiji en englobant et assimilant les formes d'art occidentales. Les artistes et les intellectuels nippons s'approprient ainsi plusieurs mouvements d'avant-garde occidentaux afin d'explorer de nouvelles esthétiques. Certains se détachent du mouvement originel en développant leur propre compréhension du phénomène, mais il reste que la plupart se tournent vers l'Occident pour poser les fondements de leur propre esthétique.

2.1.3.6 Depuis 1980

L'art japonais dans les années 1980 se caractérise par les développements des nouvelles technologies (l'art informatique et nouveaux médias). Modifiant l'acte artistique conventionnel par l'implication d'un travail d'équipe, l'informatique permet aux artistes nippons de se distancier de l'emprise de la culture occidentale. Ainsi, le phénomène de l'assimilation ralentit au profit d'un développement de l'esthétique typiquement nippone.

La recherche artistique contemporaine demeure imprégnée de thématiques typiquement nippones comme l'approfondissement d'une identité nationale. Confinés, entre autres, depuis l'enfance dans une homogénéisation sociale, tout d'abord par le port obligatoire de l'uniforme scolaire et ensuite le costume relié au travail, certains individus cherchent un moyen d'expression plus personnalisé. Les artistes réussissent à sortir de ces carcans sociaux en individualisant leur approche artistique. Ainsi, il n'est pas étonnant de constater une profonde recherche identitaire à travers les propositions esthétiques contemporaines. C'est dans cette optique que nous pouvons situer le travail de Yasumasa Morimura, objet principal de notre étude. À travers l'absorption d'œuvres occidentales qu'il remet en scène, nous constaterons que Morimura questionne les fondements de l'esthétique nippone actuelle.

2.2 Le phénomène de l'« occidentalité »

À l'époque de Meiji, soit entre 1868 et 1912, « [...] le Japon s'efforça de se moderniser par l'incorporation de la civilisation occidentale²² ». La culture japonaise se tourna alors vers les valeurs culturelles occidentales pour se renouveler et sortir de la tradition. Les nippons absorbèrent non seulement des techniques artistiques telle que la perspective, mais également la manière d'être des Occidentaux qu'ils considéraient comme supérieurs. Leur obsession de l'Occident allait jusqu'à se faire friser les cheveux ou débrider les yeux. Cette appropriation culturelle et sociale est décrite par l'auteur Toshiaki Kozakaï²³ comme un vent de folie s'emparant de la population nipponne. Il nomme cette absorption : le phénomène de l'« occidentalité ».

Kozakaï explique cet attrait de l'Occident comme une acculturation volontaire puisque le Japon n'a jamais subi de domination directe de type colonial²⁴. Cette habitude de copier l'Occident entre donc dans les mœurs et se perpétue au-delà de l'ère de Meiji. Ce n'est qu'à la suite de la défaite du Japon en 1945 que « [...] le pays est devenu culturellement indépendant. [...] Cette indépendance retrouvée n'est pas enfermée sur elle-même comme dans le nationalisme. Le pays est ouvert au pluralisme international et interculturel²⁵ ». Sur le plan culturel, les nippons souhaitent encore « [...] rattraper et dépasser l'Occident [...]»²⁶. Aujourd'hui, la figure de l'homme blanc demeure une référence de beauté en tant qu'idéal japonais. Même si les nippons préfèrent voir l'homme blanc dans leurs publicités, ils n'y voient pas un blanc en tant que tel, mais plutôt une image idéalisée d'eux-mêmes. Comme le mentionne l'auteur Kozakaï, le Japon se retrouve à fusionner la spiritualité de l'Orient et la matérialité de l'Occident. Cette ambivalence amène les japonais à osciller entre deux aspects culturels presque à

²² Toshiaki Kozakaï, *Les japonais sont-ils des occidentaux?*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 135.

²³ *Ibid.*, 221 pages.

²⁴ *Ibid.*, p. 165.

²⁵ Akira Tamba (dir. publ.), *L'Esthétique contemporaine du Japon. Théorie et pratique à partir des années 1930*, Paris, CNRS, 1997, p. 25.

²⁶ Toshiaki Kozakaï, *op. cit.*, p. 150.

l'opposé, puisque « [...] « le développement » s'oppose diamétralement à la morale [...] »²⁷. Encore aujourd'hui, les japonais tendent à surpasser l'Occident, tout en conservant une partie de leur culture ancestrale (cérémonie du thé, art floral). Cette cohabitation entre la volonté de conserver leurs traditions et la volonté de devancer l'Occident accentue le déséquilibre entre l'« occidentalité » et la « japonité »²⁸, ce qui caractérise le paradoxe de la culture nipponne.

Les histoires de l'art japonais précisent que l'enseignement artistique japonais privilégie l'imitation depuis cette habitude d'absorption culturelle débutée à l'ère Meiji. Telles les académies européennes du XVIII^e siècle, les écoles d'art japonais favorisent l'apprentissage par la revue des arts déjà existants. Afin de trouver leur propre style, les artistes japonais ont toutefois été amenés à trouver de nouvelles idées. Au fil du temps, ils se spécialisent donc dans le raffinement, le polissage et la miniaturisation²⁹. Il s'agit non seulement de s'inspirer de l'art venu d'ailleurs, mais également de le surpasser. L'inspiration occidentale demeure au centre de l'intérêt des recherches esthétiques nipponnes. Il ne s'agit donc pas d'imiter simplement l'Occident, mais plutôt de transformer et d'intégrer les valeurs étrangères afin de créer une esthétique typiquement nipponne. L'art japonais se caractérise alors par l'accueil et l'intégration des formes d'art étrangères qu'il tente de raffiner et de japoniser. Cette façon de produire est devenue la particularité de la création transmise dans les écoles d'art : « Ne pas envelopper, mais développer, ne pas se contenter d'accueillir, mais contribuer, par la création, au profit culturel [...] »³⁰. Le principe même de la création nipponne se base sur une appropriation esthétique, contrairement à la création occidentale qui tente de toujours donner forme à ce qui n'existe pas³¹.

²⁷ *Ibid.*, p. 146.

²⁸ *Ibid.*, p. 72.

²⁹ Akira Tamba (dir. publ.), *op. cit.*, p. 29.

³⁰ Toshiaki Kozakaï, *op. cit.*, p. 29.

³¹ Isabelle Geoffroy, *op. cit.*, p. 40.

À la lumière du phénomène de l'« occidentalité », l'esthétique de Morimura devient plus claire. La citation pratiquée par l'artiste se comprend dès lors par tout un bagage culturel transmis par sa culture nippone. Emprunter la citation comme moyen d'expression rejoint, dans ce cas-ci, toute une tradition ancrée dans la pratique artistique culturelle dont il s'est imprégné par défaut. Même si la citation, telle que pratiquée par Morimura, n'est pas utilisée dans la plupart des productions artistiques japonaises, il demeure que les artistes s'inspirent fortement, tel que nous venons de le voir, des productions étrangères occidentales. Dans la prochaine section, nous observerons que tout comme la culture japonaise de l'ère Meiji est attirée par l'Occident, l'art nippon de cette période influence l'Europe du XVIII^e siècle.

2.2.1 Le japonisme

L'ouverture du Japon sur l'Occident avec l'époque Meiji amène des japonais à s'exiler pour explorer le monde. Cette découverte de l'autre partie du globe amène un échange culturel entre l'art occidental et japonais. Apportant avec eux des objets typiques, les nippons découvrent la facilité à établir un certain commerce par la curiosité que suscitent leurs objets. L'art nippon fait alors son entrée dans la population artistique européenne, mais plus particulièrement française. Dès 1860, l'image japonaise est diffusée dans le milieu artistique tandis que les objets les plus décoratifs se vendent au grand public. Attirés par l'exotisme nouveau que présente l'art nippon, les artistes français y voient une nouvelle façon de travailler la représentation. C'est ainsi que :

Vers 1880, l'art japonais apparaît donc comme un exemple privilégié : on y retrouve liberté et modernité. Il donne des exemples à suivre, et des exemples tout à fait exempts de cette contamination considérée comme déplorable de l'esthétique industrielle de ce temps³².

Les estampes *Ukiyo-e* sont les principales œuvres japonaises à être exportées en France. Les artistes y dévoilent une perspective rabattue, l'aplat et la présence du matériau qu'on ne tente pas de cacher. Cette observation amène les artistes à faire preuve d'audace et à

³² Yamada Chisaburo, Mitsuru Sakamoto, Ryoichi Okamura, *et al.*, *Japonisme in Art. An International Symposium*. Tokyo, The Society for the Study of Japonisme, 1980, p. 50.

tenter de nouvelles représentations. C'est ainsi que bien avant que les estampes ne circulent dans le grand public parisien, des artistes tels Degas et Manet les connaissaient déjà. Inspirés par celles-ci, ils intègrent alors dans leur œuvre des nouveautés plastiques qui ne sont pas toujours bien accueillies par le public³³.

L'arrivée de l'*Ukiyo-e*, dans les milieux artistiques français du XIX^e siècle, n'est pas étrangère aux changements picturaux de l'époque. Cet attrait pour l'art japonais, nommé japonisme, semble être au cœur de l'apparition de la modernité artistique occidentale : « [...] de l'exotisme à l'assimilation complète, l'exemple japonais apparaît bien comme le modèle, voire la justification du modernisme de ce temps³⁴ ». Si l'on considère Manet comme initiateur du modernisme occidental tout en se rappelant qu'il fut en grande partie inspiré par l'art japonais pour créer ses œuvres aux caractéristiques modernistes, nous pouvons penser que l'intégration des estampes japonaises est au cœur du développement pictural occidental. Ainsi, il est étonnant de remarquer que l'art japonais contemporain s'inspire de l'Occident pour la création artistique comme il fut un temps où l'Occident s'inspirait du Japon pour renouveler l'esthétique en place. L'histoire de l'art occidental ne semble pas retenir l'apparition des estampes *Ukiyo-e* en France comme étant un point déterminant de l'arrivée du modernisme³⁵. Toutefois, l'association entre leur arrivée en Europe et les changements picturaux qui suivirent semble plutôt pertinente pour expliquer les raisons esthétiques de ces changements.

2.3 Yasumasa Morimura

Yasumasa Morimura, originaire du Japon, est resté fidèle à sa ville natale puisqu'il vit et travaille à Osaka. Diplômé des Beaux-arts en 1978 à la Kyoto University of Art, il

³³ Nous pensons principalement aux œuvres d'Édouard Manet qui furent huées par le public, car on voyait la toile au travers du pigment. Voir la section 3.1.1 du prochain chapitre.

³⁴ Yamada Chisaburo, Mitsuru Sakamoto, Ryoichi Okamura, *et al.*, *op. cit.*, p. 44.

³⁵ Nous pensons aux histoires de l'art générales telle que celle de E.H. Gombrich. Les recherches de Michael Fried soulignent toutefois l'influence des estampes dans les approfondissements picturaux de Manet. Voir chapitre suivant.

poursuit depuis sa production photographique. Sa pratique citationnelle perce le marché de l'art vers la fin des années 1980 avec la série d'œuvres où l'histoire de l'art est le sujet central de son propos. Depuis, l'artiste présente ses œuvres au plan international et continue de produire des œuvres citationnelles. Plusieurs galeries importantes le représentent sur les différents continents, dont la Luhring Augustine de New York. En 2004, Morimura y a d'ailleurs exposé sa dernière série d'œuvres, *Los Nuevos Caprichos* (fig. 7), qui offrent des mises en scène photographiques des *Capriches* de Goya (fig. 8).

Le corpus étudié dans le présent mémoire est celui des premières citations à l'histoire de l'art. Même si les œuvres datent de la fin des années 1980, nous pensons que le discours véhiculé dans ces œuvres demeure pertinent pour la présente étude. L'œuvre ayant démarré cette pratique de l'artiste fut créée en 1985 alors qu'il reprenait un autoportrait de Vincent Van Gogh (fig. 9). Comme certains auteurs l'ont observé avant nous, l'œuvre montre un autoportrait de Morimura à travers celui déjà existant de Vincent Van Gogh. Nous reconnaissons à travers les coups de pinceaux de l'un les traits japonais de l'autre. Telle demeure la clé de toute sa production; « [...] Morimura se met à la place de chaque personnage [...] »³⁶ représenté dans l'œuvre. Dès lors, la pratique de Yasumasa Morimura tournera autour de son autoportrait mis en scène dans des œuvres plus ou moins célèbres de l'histoire de l'art. Parfois, il déroge de son sujet principal – l'histoire de l'art – en présentant des séries d'œuvres où, par exemple, son autoportrait remplace le visage d'actrices célèbres³⁷ (fig. 10). Appartenant également au phénomène citationnel, ces œuvres reprennent des images de la culture populaire qui élargissent son étude à un corpus moins élitiste.

Plusieurs thèmes se trouvent véhiculés dans la production de l'artiste. Même si la citation demeure l'enjeu principal de son esthétique, on retrouve dans la plupart de ses œuvres la présence de son autoportrait travesti. Tel que mentionné plus haut, Yasumasa Morimura

³⁶ Philip Jodidio, « Docteur Jeckil et Mr Morimura », *Connaissance des arts*, n° 493, mars 1993, p. 106.

³⁷ Yasumasa Morimura s'est représenté en portraits publicitaires de Marilyn Monroe, Brigitte Bardot et plusieurs autres actrices sex-symbols des années 1970 et 1980.

investit l'art de l'autoportrait photographique en remplaçant les personnages – souvent féminins – des œuvres sources par sa propre image. Il détourne ainsi non seulement le contenu de l'œuvre originale, presque toujours occidentale, mais le transforme par l'intégration de son image aux traits japonais. Cette mixité d'origine déstabilise le spectateur qui reconnaît le plus souvent les œuvres sources à travers celles de l'artiste contemporain. En mélangeant ainsi les repères culturels, Morimura brouille les frontières entre l'Est et l'Ouest, entre l'Occident et l'Orient³⁸.

L'étude que nous souhaitons faire de l'approche de cet artiste tournera autour de cet aspect hybride contenu dans ses œuvres. À cet effet, nous aimerions nous pencher plus particulièrement sur l'œuvre *Portrait (Futago)* (fig. 1), dans laquelle l'artiste reprend l'imagerie de l'*Olympia* (fig. 2) d'Édouard Manet. La raison de ce choix repose principalement sur le fait que cette œuvre fut déterminante sur l'orientation esthétique de la modernité artistique occidentale. En citant l'*Olympia*, Morimura cite avec elle tout un univers théorique de l'histoire de l'art qui se trouve au cœur du développement de l'art tel qu'on le perçoit aujourd'hui. Choisir une œuvre comme celle-ci signifie une certaine compréhension du phénomène, et donc sous-entend un discours sur l'histoire de l'art. Notre travail consistera en l'analyse de la portée et de la signification de l'œuvre proposée par Morimura.

L'analyse de l'œuvre se penchera ainsi sur les rapprochements entre l'esthétique orientale japonaise et celle de Yasumasa Morimura. En observant son approche picturale, nous avons remarqué que l'artiste transforme quelques aspects formels de l'œuvre originale en y intégrant des signes rappelant certaines traditions artistiques japonaises. L'analyse de ces signes nous amènera à étudier deux aspects de la culture japonaise pour mieux comprendre les liens unissant l'artiste avec sa tradition esthétique. Suite à l'étude des sources orientales, il s'agira de pointer les sources occidentales de l'œuvre, celles-ci étant plus évidentes par la présence de la citation de Manet.

³⁸ L'auteure Lynn Gumpert souligne cet effet d'hybridation entre les deux continents. Voir Lynn Gumpert, « Glamour Girls », *Art in America*, vol. 84, juillet 1996, p. 64.

Après l'étude des sources japonaises et occidentales de Morimura, nous établirons des liens entre celles-ci pouvant conduire notre analyse vers une compréhension plus contemporaine. Nous regarderons alors les notions de travestisme et de narcissisme présentées dans le travail de Morimura, qui sont aussi des thèmes récurrents en art contemporain. Cette approche de l'analyse des œuvres de Morimura permettra d'intégrer sa démarche au sein de l'art actuel, même si l'imagerie contenue dans les œuvres est plutôt traditionnelle. Le corpus de notre étude tiendra alors compte de l'œuvre *Portrait (Futago)* de Yasumasa Morimura, de l'*Olympia* d'Édouard Manet, de la *Vénus d'Urbino* (fig. 3) du Titien et des estampes japonaises *Ukiyo-e*.

Chapitre III

Analyse de l'œuvre *Portrait (Futago)*

Yasumasa Morimura utilise la citation comme principal outil artistique. Après s'être penché sur le phénomène citationnel et ses variantes terminologiques, il est essentiel d'analyser les citations de Morimura – que nous avons désigné comme étude de cas –, puisque nous pensons que chaque production citationnelle demeure unique à chacun des artistes. Afin de mieux comprendre l'impact des citations de cet artiste nippon, nous avons décidé de ne choisir qu'une seule œuvre de son corpus, *Portrait (Futago)*, exécutée entre 1988 et 1990. Le présent chapitre s'orientera donc sur l'analyse de cette œuvre citationnelle. Dans cette photographie, l'artiste remet en scène une œuvre célèbre de l'histoire de l'art. Il sera question de comparer l'œuvre contemporaine avec ses homologues desquels elle s'inspire, soit l'*Olympia* d'Édouard Manet et de la *Vénus d'Urbino* du Titien. En conservant la structure générale proposée par Manet en 1863, Morimura relève la distance temporelle entre les deux œuvres en insérant dans la citation de nouveaux éléments. Dès le premier regard, l'œil du spectateur initié au monde de l'art reconnaît la référence de l'artiste contemporain à Manet. Ce contact initial avec *Portrait (Futago)*, offert par la reconnaissance visuelle, est opéré par la présence de la citation. Elle nous amène à observer les aspects formels afin de soulever les similarités entre l'œuvre originale et la citation. Au premier abord, nous remarquons principalement que la position du personnage principal, celui de la servante, du chat, de même que la division générale de l'espace n'ont pas subi de changements majeurs entre les deux œuvres. Aussitôt ces premières analogies formelles relevées, le spectateur est porté à rechercher les distinctions formelles entre l'œuvre source et l'œuvre d'accueil. La toute première différence s'impose en observant d'un peu plus près le personnage central. Il en ressort que le portrait d'un homme est venu remplacer celui de l'*Olympia*. Non seulement la femme n'est plus une femme, mais l'homme qui la substitue est déguisé en femme ! D'ailleurs, en examinant l'autre personnage, celui de la servante, il est possible de voir qu'elle arbore les mêmes traits faciaux que ceux de la courtisane. Ainsi, nous observons que l'œuvre citationnelle offre deux portraits en un : celui de l'artiste.

Dès que le spectateur observe ces aspects divergents entre l'œuvre source et la citation, la recherche d'autres différences formelles entre les deux œuvres devient inhérente à son analyse. Relever ces dissemblances nous permettra d'approfondir l'analyse de l'œuvre. Dans le présent chapitre, nous présenterons ces variantes formelles que nous avons divisé en deux volets principaux soit : les sources occidentales et les sources orientales de l'œuvre *Portrait (Futago)* de Morimura.

3.1 Les sources occidentales de Yasumasa Morimura

Dans les prochains paragraphes, il s'agira de démontrer le rapport entre l'œuvre citationnelle *Portrait (Futago)* (fig. 1) de Yasumasa Morimura et sa source principale, soit l'*Olympia* (fig. 2) d'Édouard Manet. Nous établirons dans un premier temps les raisons de la popularité de l'œuvre de Manet qui s'élabore, entre autres, à partir de la rupture que cette œuvre établit avec les conventions de son époque. Nous ferons alors un bref historique de l'œuvre source afin de la remettre dans son contexte de réception qui démontre l'origine de la rupture, pour ensuite rappeler son insertion dans la continuité de l'histoire de l'art. Nous élaborerons cette analyse à partir de deux ouvrages, soit *Le modernisme de Manet* de Michael Fried¹, ainsi que *On n'y voit rien* de Daniel Arasse². Nous mettrons aussi en parallèle l'œuvre de Manet avec celle de Yasumasa Morimura pour entrevoir leurs similarités et différences formelles. Celles-ci mettront en lumière les disparités esthétiques qui permettront d'élargir la recherche des sources de Morimura dans l'œuvre citationnelle *Portrait (Futago)*. Nous verrons alors quelles sont ces autres sources – l'*Ukiyo-e* et la tradition du théâtre japonais – permettant d'analyser cette juxtaposition de l'art occidental et japonais.

¹ Michael Fried, *Le modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne, III*, Chicago, Gallimard, coll. Essais, 1996, 414 pages.

² Daniel Arasse, « La femme dans le coffre (*La Vénus d'Urbain* de Titien) », *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, coll. Essai, 2000, pp. 107-152.

3.1.1 Historique de l'*Olympia* d'Édouard Manet

Dès sa première exposition au Salon de 1865, l'*Olympia* fut huée par le public. L'œuvre choqua non seulement par l'affront du regard du personnage, mais également parce qu'elle faisait outrage à la grande peinture. L'œuvre fut principalement perçue comme une moquerie de l'idéal – alors privilégié par l'Académie – par, entre autres, le dévoilement des contrastes et l'apposition des couleurs par taches. Michael Fried souligne que c'est surtout le regard franc, voire insolent, du sujet vers le spectateur qui a principalement choqué les récepteurs de l'œuvre. Un tel regard ne convenait pas à la représentation peinte de la figure féminine. À cette époque, seul les hommes pouvaient être peints avec une telle assurance. Le fait de transposer un regard aussi franc sur le visage d'une femme n'a pas plu aux critiques de l'époque qui se prononcèrent contre l'œuvre de Manet (sauf quelques exceptions, comme Émile Zola et Gonzague Privat). Bref, l'œuvre suscita tout un remue-ménage dès son apparition publique, car elle ne répondait pas aux conventions esthétiques d'usage de l'époque.

Dès le décès de Manet, en 1883, l'*Olympia* fut offerte au Louvre par les proches de l'artiste qui la jugeait comme une œuvre majeure de sa production. Dès les premiers approfondissements historiques et artistiques à son sujet, l'œuvre fut reconnue comme marquant le début de la modernité. Des recherches pointèrent en effet que Manet fut l'un des premiers artistes à dévoiler la présence du médium à travers la peinture. L'œuvre s'inséra alors dans l'histoire de l'art comme étant l'affirmation de la planéité du médium, première caractéristique d'une œuvre moderne³. C'est à travers la construction du discours théorique que l'*Olympia* devint une œuvre déterminante dans le développement de l'histoire de l'art. Engendré par les critiques puis par les historiens de l'art, le discours élaboré sur cette œuvre a collaboré à installer autour de l'esthétique de Manet une volonté de dissociation des conventions artistiques de son époque. Depuis, lorsque

³ C'est surtout Clement Greenberg qui affirma que les tableaux de Manet étaient comme « [...] les premières œuvres modernistes en vertu de la franchise avec laquelle ils affichèrent les surfaces sur lesquelles la peinture était posée. ». Voir Clement Greenberg, *La peinture moderniste*, Paris, L'Harmattan, 1995 (traduction française), pp. 317-318.

nous observons l'*Olympia*, nous revisitons une partie majeure de l'histoire de la peinture, soit l'essor de la peinture moderne.

Dans son essai *Le modernisme de Manet*, Michael Fried pense que cette œuvre est certainement plus complexe que la simple affirmation de la planéité, « [...] non pas afin d'arracher Manet à cette position charnière [de premier moderne], mais pour mettre au jour l'extraordinaire complexité des problèmes habitant effectivement son art⁴ ». Michael Fried a écrit trois essais⁵ sur la place du spectateur dans les origines de la peinture moderne. Dans ceux-ci, il affirme que la prise en compte du spectateur serait l'avènement d'une nouvelle convention esthétique. Celle-ci tendait à se détacher de la tradition théâtrale de la peinture classique telle que pratiquée jusque-là. L'auteur affirme que les artistes de la génération de Manet tentaient de résoudre le problème de la théâtralité de la peinture⁶ qui ignorait totalement la « [...] présence d'un spectateur face à la toile⁷ ». Michael Fried spécule qu'au début des années 1860, après près d'un siècle de tentative d'anti-théâtralité, ces artistes⁸ savaient plus que jamais qu'il était impossible de nier la présence du spectateur. Manet et ses compatriotes réalisaient leurs productions en ce sens. L'auteur considère que Manet fut le premier à faire ressortir de façon plus affirmée que ses collègues ces recherches picturales, particulièrement avec l'*Olympia* et *Le Déjeuner sur l'herbe*.

⁴ Michael Fried, *op. cit.*, p. 19.

⁵ Les trois ouvrages de l'auteur sont les suivants : *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Saint-Amand, Gallimard, 1990, 264 pages. *Le réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne II* (1993), *op. cit.*, ainsi que *Le modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne III* (1996) *op. cit.*, 414 pages.

⁶ Dans son ouvrage *Le réalisme de Courbet*, l'auteur fait référence aux artistes depuis Nicolas Poussin qui ignoraient la présence du spectateur devant la toile pour privilégier une mise en scène empreinte de théâtralité (Jacques-Louis David, Théodore Géricault, Honoré Daumier, Jean-François Millet, etc.).

⁷ Michael Fried, *Le Modernisme de Manet*, *op. cit.*, p. 44.

⁸ Dans l'ouvrage *Le modernisme de Manet*, Michael Fried mentionne les artistes ayant au contraire voulu se distancer de la tradition théâtrale (Gustave Courbet, Henri Fantin-Latour, James McNeill Whistler, Alphonse Legros, etc.). Voir Michael Fried, *Le Modernisme de Manet*, *op. cit.*, 414 pages.

L'acte même de cette reconnaissance est, à mes yeux, la clé du célèbre problème de la « planéité » de ses tableaux, car ce qu'on a toujours interprété comme l'affirmation de cette planéité est peut-être, chose plus essentielle en fait, le produit d'un essai pour obtenir du tableau dans son ensemble – de la peinture comme peinture, c'est-à-dire comme *tableau* – qu'il soit à même de *faire face* au spectateur comme jamais auparavant⁹.

Avec l'*Olympia*, Manet affirma nettement cette interaction entre l'œuvre et le spectateur, à tel point que le public s'en sentit offusqué. Nous aimerions reprendre la notion de Hans Robert Jauss qui souligne que le « [...] public est prédisposé à un certain mode de réception¹⁰ », pour démontrer que cette œuvre n'a pas atteint l'horizon d'attente des critiques et du public général de l'époque. Elle a donc créé un écart esthétique, soit une « [...] distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon"¹¹ ». Cette non acceptation de l'œuvre par son époque peut s'expliquer par la notion d'écart esthétique. Cette notion exprime en effet le fossé entre les attentes du spectateur – qui se base sur ses expériences antérieures pour apprécier une œuvre – et la nouvelle proposition esthétique qui ne reprend pas ces attentes. Toutefois, cet écart stimule par la même occasion de nouvelles attentes chez le récepteur qui, tout en décrivant la nouvelle proposition, l'incorpore dans son système de références. Ainsi rejetée, l'œuvre nouvelle serait en rupture avec la norme artistique alors en place et proposerait par la même occasion une nouvelle convention. Dans le cas de l'*Olympia*, l'avènement d'une convention nouvelle s'étale à plus long terme, puisque l'œuvre a suscité sur le coup une grande controverse. C'est d'ailleurs la réception négative du public qui pointe la rupture de la proposition esthétique de Manet envers les conventions en place. Le tollé que suscita cette œuvre fut si important qu'il amena le discours théorique à s'intéresser à cet affront et ainsi à déterminer les raisons d'un tel refus. C'est donc avec l'avènement de l'intérêt de cette rupture des conventions que le changement pictural proposé par Manet prit autant d'importance dans l'histoire de l'art. En s'intéressant aux critiques faites à l'*Olympia*, les historiens de l'art ont déterminé les causes esthétiques d'un changement de conventions.

⁹ *Ibid.*, p. 126-127.

¹⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (1972), p. 50.

¹¹ *Ibid.*, p. 53.

3.1.2 L'*Olympia* de Manet et sa rupture avec la tradition

L'écart esthétique entre la présentation de l'*Olympia* et l'attente du public ne peut être expliqué que par une simple affirmation de la reconnaissance de cet écart. Nous observerons l'analyse de Daniel Arasse sur la *Vénus d'Urbino* (fig. 3) du Titien¹² pour élaborer sur l'effet de rupture entre l'œuvre de Manet et la tradition de la représentation du nu. En effet, nous pensons que le rejet de l'*Olympia* se base sur la conception que le public avait de la représentation idéale du nu féminin et sur la relation que les personnages peints devaient entretenir avec le regard extérieur.

En premier lieu, Arasse mentionne que l'œuvre du Titien répondait à une commande reliée à la croyance populaire de la fécondité. En effet, l'épouse devait regarder un tableau proposant une invitation sexuelle au moment de la fécondation pour donner à l'enfant à naître de meilleurs traits physiques. Cette croyance sur la puissance donnée aux images tient son origine de la Renaissance florentine. Daniel Arasse¹³ fait remonter l'image de la femme nue destinée à encourager le plaisir de l'acte sexuel, aux coffres de bois contenant la dot des nouvelles mariées. Le Titien se serait probablement inspiré de cette tradition d'origine florentine, relevant de l'occultisme, pour la représentation de Vénus. L'auteur remarque que le geste de la main de la Vénus vers son sexe, « [...] est tout à fait exceptionnel, même au XVI^e siècle. Titien ne l'a jamais repris et aucun autre peintre non plus. Même en 1538, il devait paraître un peu osé [...] »¹⁴. Arasse admet que l'œuvre du Titien, commandée à l'origine par un bourgeois vénitien, a choqué les âmes puritaines du XIX^e siècle : « Les spectateurs du 16^e (sic !) siècle se choquaient moins facilement. C'est le 19^e (sic !) siècle, pudibond et bourgeois, qui s'offusque¹⁵ ».

¹² Daniel Arasse, *op. cit.*, pp. 107-152.

¹³ L'auteur Daniel Arasse ne donne aucune de ses sources bibliographiques dans l'ouvrage *On n'y voit rien*, ce qui rend difficile leur authentification. Nous pensons toutefois que l'auteur s'est inspiré de l'ouvrage de Rona Goffen qui analyse cette croyance de la fécondité au temps de la Renaissance Italienne. Voir Rona Goffen, *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 168 pages.

¹⁴ Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 114.

¹⁵ *Ibid.*, p. 114.

L'analyse de Daniel Arasse se poursuit en mentionnant l'inspiration de Titien pour cette construction formelle d'après la *Vénus endormie* (fig. 4) de Giorgione. L'œuvre de Giorgione dévoile des caractéristiques de la représentation du nu féminin placé au milieu d'un paysage. Encore à cette époque, la convention d'usage de la représentation du nu féminin exigeait qu'on le place dans un environnement extérieur. Ces nus réfèrent alors non pas à l'image d'une femme mortelle mais plutôt à des personnages mythiques comme des déesses, des nymphes ou des satyres. Transposer la figure nue de Vénus vers un environnement intérieur soulignant la richesse d'un palais, change alors sa signification. Même si le titre de l'œuvre réfère toujours à une déesse¹⁶, le fait de mettre ce corps nu en scène dans un lieu privé lui octroie une signification nouvelle associée à celle de la courtisane. Daniel Arasse mentionne que l'ambiguïté du nu de l'œuvre du Titien fut soulignée par plusieurs historiens de l'art. Il pense toutefois que ces analyses sont inexactes puisque dans ce cas-ci, le nu s'inspirerait plutôt d'une croyance sur la fécondité que la représentation d'une péripatéticienne. Par ailleurs, nous ne pouvons négliger la ressemblance formelle entre les tableaux du Titien et de Giorgione, qui divulguent chacun à leur manière les principes de la perspective d'Alberti. En effet, l'un dévoile un paysage montagneux avec une percée centrale, tandis que l'autre propose un plancher symétrique nous amenant également vers une ouverture fenestrée.

L'*Olympia* de Manet possède des similarités visuelles avec l'œuvre la *Vénus d'Urbino* du Titien. L'artiste du XIX^e siècle reprend la structure formelle de l'œuvre source, en y changeant toutefois quelques aspects. Tout d'abord, la perspective de la partie droite est rabattue par l'apparition d'un rideau fermé au trois quart, laissant néanmoins entrevoir une certaine profondeur de la représentation. Ensuite, la bande verticale séparant l'arrière-plan en deux espaces distincts – qui était placée directement au-dessus du sexe de la *Vénus d'Urbino*¹⁷ – ne pointe plus l'entrejambe de l'*Olympia*, mais plutôt le haut de

¹⁶ Vénus est la déesse des Jardins dans la mythologie romaine, tandis qu'assimilée par la mythologie grecque, la déesse Aphrodite réfère à l'Amour et à la Beauté.

¹⁷ La bande noire verticale a suscité beaucoup de questionnements des historiens de l'art. Daniel Arasse affirme que la plupart d'entre eux, dont Panofsky qui y voyait un rideau, ont analysé cet aplat de couleur comme étant un objet existant, alors qu'il ne serait qu'une simple opposition formelle à la perspective proposée sur le plan droit du tableau. Voir Daniel Arasse, *op. cit.*, pp. 124-126.

sa cuisse. D'ailleurs, la main de l'*Olympia* cache son sexe, contrairement à la *Vénus d'Urbino* qui semble le toucher. Par ces ajustements formels, nous remarquons que l'interprétation de Manet tente de s'adapter aux règles d'usage de son époque. L'artiste cite, sans doutes possibles, une œuvre antérieure – faisant partie d'un cycle de représentations de la Vénus¹⁸ –, mais modifie certains aspects de la composition pouvant ne pas convenir aux règles académiques de son époque¹⁹. Georges Bataille a écrit à ce sujet : « L'*Olympia* émergeait nue – mais comme une fille et non comme une déesse – de ce monde séduisant, poétique si l'on veut, mais plus profondément conventionnel²⁰ ».

Une autre différence formelle entre les deux œuvres est la disparition de la figure du chien pour laisser place à un chat. En sachant que le chien est « [...] un symbole connu de fidélité, mais aussi de luxure²¹ », le chat qui le remplace change complètement la signification iconographique contenue dans cet animal de compagnie²². Les critiques de l'époque de Manet ont attribué à la queue dressée du chat une association avec le sexe masculin. De toute l'œuvre, c'est d'ailleurs le chat qui a eu droit aux plus nombreuses caricatures dans les journaux²³. La représentation du chat contribuait également à présenter le personnage de la femme nue telle une prostituée parce qu'il présentait une queue hérissée qui fut reliée au sexe masculin. Le public se sentait alors pris au piège

¹⁸ Il fut souvent mentionné, dans ce cycle de références aux Vénus, que l'*Olympia* s'inspirait également de la *Maja Nue* de Francisco Goya. Or, l'auteur Nils Gösta Sandblad mentionne que la date de confection de l'*Olympia* se situe dans l'année de 1863, alors que le voyage de Manet en Espagne et sa découverte de la peinture espagnole serait plus tardive, soit vers la fin de la même année ou au début de 1864. Voir Nils Gösta Sandblad, *Manet : Three Studies in Artistic Conception*, Ohlsson, Gleerup Lund, 1954, pp. 69- 108.

¹⁹ En fait, nous pouvons dire que Manet entre plus spécifiquement dans la tradition de l'imitation que dans celle de la citation. Il fait encore partie de cette tradition d'enseignement qui consiste à imiter les grands maîtres pour maîtriser son art. Voir Dominique Chateau, *op. cit.*, 429 pages.

²⁰ Georges Bataille, *Manet*, Genève, Skira, 1955, p. 71.

²¹ Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 117.

²² Le remplacement du chien par le chat a été commenté par plusieurs historiens de l'art pour sa substitution symbolique. Voir Nils Gösta Sandblad, *op. cit.*, 183 pages.

²³ Les caricatures de Manet dans les journaux ont inclu des chats hérissés jusqu'en 1868. Voir Théodore Reff, *Manet : Olympia*, Londres, Penguin Books, 1976, pp. 14-42.

entre le regard invitant de l'*Olympia* et le chat, qui proposait un métier provocateur²⁴. La tradition du nu féminin se modifie dans l'œuvre de Manet par l'ajout de ce regard direct de la femme vers le spectateur. L'affirmation de la présence du spectateur par ce regard franc fut mal interprétée par le public. Comme nous l'avons souligné plus haut, ce regard faisait un affront à la tradition du nu féminin. La convention de l'image de la nudité féminine sous-entendait de « [...] manifester sa pudeur, [...] montrer un air de modestie dans toute sa figure et son attitude²⁵ ». Or, l'*Olympia* n'a rien de modeste. Au contraire, elle semble se présenter à son public par un regard présent et fier habituellement attribué aux hommes. En changeant ainsi la représentation, Fried souligne que Manet participe à l'affranchissement de la rupture engendrée par plusieurs de ces prédécesseurs depuis 1750 qui tentaient « [...] de résoudre ce problème [de relation entre l'œuvre et le spectateur] pour éviter que leurs tableaux ne semblent empreints de "théâtralité"²⁶ ».

Tous les changements notés entre les œuvres de Giorgione, Titien et Manet soulignent le passage d'une époque à l'autre, dans les systèmes de représentation et les conventions artistiques qui bougent et se modifient petit à petit, au gré des nouvelles propositions esthétiques. En ayant apporté un changement dans la représentation du nu et dans l'affranchissement du médium pictural, Manet sera retenu par l'histoire de l'art comme étant un précurseur. Le déclenchement d'une nouvelle esthétique lui vaut encore aujourd'hui bien des hommages, par l'intérêt que lui portent les artistes et les théoriciens de l'art.

3.1.3 Morimura revisite Manet

L'œuvre *Portrait (Futago)* de Yasumasa Morimura reprend à son tour la proposition formelle de l'*Olympia* et l'interprète à sa manière. Déjà le titre de l'œuvre indique par sa

²⁴ La modèle posant pour Manet était à cette époque Victorine Meurent (1844-1927). Elle fut à l'origine de nombreux portraits de femmes. En plus d'être son modèle favori, certains disent qu'une idylle amoureuse les liait. Voir http://fr.wikipedia.org/wiki/Victorine_Meurent, site consulté le 16 mai 2006.

²⁵ Martial Guédron, *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 32.

²⁶ Michael Fried, *Le modernisme de Manet*, op. cit., p. 17.

signification le contenu de la photographie. En effet, se traduisant par le mot “jumeau”, le terme japonais “futago”²⁷ propose une corrélation entre deux choses ou personnes. Telle une œuvre jumelle, Morimura revisite la construction formelle de l’*Olympia* de Manet en y insérant toutefois des particularités formelles qui la différencie du modèle original. Une des différences entre la référence de Manet à Titien et la citation de Morimura de Manet est la connaissance de l’artiste face à l’histoire de sa source. En effet, en ayant étudié les Beaux-arts à l’Université de Kyoto, Morimura a donc reçu au cours de sa formation les références historiques de l’apparition de l’*Olympia*. Par sa position charnière dans l’avènement de la modernité, l’*Olympia* représente une partie incontournable de l’enseignement de l’histoire de l’art occidental. Ainsi, nous sommes en mesure de penser que Morimura connaît les enjeux historiques de l’œuvre source, à la différence de Manet, qui connaissait certes l’œuvre du Titien puisqu’il s’en ait inspiré, mais pas toute l’histoire reliée à la *Vénus d’Urbino*, puisque les recherches sur cette œuvre sont ultérieures²⁸.

L’œuvre de Yasumasa Morimura, *Portrait (Futago)*, reprend donc la composition formelle de l’œuvre originale, tout en y apportant à son tour de légers changements. Nous analyserons dans les prochaines lignes l’œuvre de Morimura en observant les disparités formelles avec son œuvre source. Il s’agira de parcourir la proposition esthétique pour faire ressortir les écarts majeurs entre les deux œuvres. Tout d’abord, comme nous l’avons souligné dans l’introduction de ce chapitre, la disposition des personnages et du chat est restée identique. Ils affichent toutefois des attitudes qui diffèrent de l’œuvre originale. Par exemple, le chat, tant décrié à l’époque de Manet, s’assagit dans *Portrait (Futago)*, et interagit avec le spectateur en le regardant et lui faisant signe de la patte. L’animal à la queue hérissée de Manet redevient plus posé, reprenant la figure de l’animal de compagnie – proposé par la figure de l’épagneul dans l’œuvre du Titien – plutôt qu’une forte référence iconographique à la sexualité. Morimura joue toutefois sur les références à la culture populaire nippone en reprenant la posture des figurines félines de céramique utilisée comme porte-bonheur.

²⁷ <http://kanji.free.fr/kanji.php?unicode=5B50>, site consulté le 25 février 2006.

²⁸ Les recherches approfondies sur les œuvres n’apparaissent qu’avec l’essor de la discipline de l’histoire de l’art vers la fin du XIX^e siècle et le début XX^e siècle.

De son côté, le personnage principal devenu masculin reflète une certaine tension corporelle déjà palpable dans l'œuvre de Manet. Les jambes et les bras semblent être en attente d'un mouvement subséquent, tandis que le buste montre déjà la mobilité des épaules. Le personnage principal de l'œuvre de Morimura paraît encore plus crispé que celui de l'*Olympia*. Le visage du sujet ne montre plus un sourire ambigu mais plutôt un air d'indifférence face à la situation. À la différence des œuvres du Titien et de Manet, dans lesquelles les Vénus arboraient des visages lascifs – même si l'*Olympia* présente un regard franc –, le personnage de l'œuvre de Morimura démontre un air plutôt sévère. Morimura semble en fait relever cette position rigide du sujet en l'accentuant²⁹. De plus, dans *Portrait (Futago)*, l'artiste affirme son travestissement par la reprise du regard franc qui souligne non seulement la masculinité du personnage de l'œuvre source, mais également la sienne. Malgré le port d'attributs féminins, il est possible de reconnaître la présence d'un homme dans l'absence de formes féminines et dans l'attitude du modèle, et ce tant dans l'œuvre source que dans la citation actuelle. En effet, la figure de la Vénus de Manet – par son air tendu et l'affirmation de sa présence par le regard – souligne une certaine distanciation du rôle de la femme soumise habituellement représenté dans les oeuvres. Son assurance, alors réservé aux hommes, pointe l'attitude masculine du modèle que Morimura rappelle en la personnifiant.

Le personnage en arrière-plan, qui suggère une domestique par les particularités vestimentaires qui lui sont attribuées, diffère légèrement de l'original. Le subterfuge de Morimura dépasse le simple travestissement puisqu'il personnifie la servante noire en se noircissant le visage afin d'ajouter à la crédibilité du personnage cité. Mis à part le fait que ce personnage soit également un autoportrait de l'artiste, nous remarquons que Morimura reprend de façon quasi identique le placement du corps proposé dans l'œuvre de Manet. Le personnage offre toujours à la courtisane un bouquet de fleurs – enveloppé

²⁹ Par cette attitude austère, nous pensons que ce personnage de l'œuvre de Morimura pourrait souligner l'utilisation que Manet faisait du médium photographique pour raccourcir le temps de pose de ses modèles (qui durait quand même plusieurs secondes). Michael Fried mentionne en effet que l'artiste avait souvent recours, dès 1860, à la photographie pour terminer ses peintures et pour illustrer certains de ses personnages, ce qui pourrait nous éclairer sur la posture corporelle tendue de l'*Olympia*. Voir Michael Fried, *Le modernisme de Manet*, op. cit., pp. 192-193.

cette fois-ci dans un papier opaque blanc au lieu de papier journal – en le penchant légèrement vers le spectateur afin que l'on puisse bien distinguer le contenu de l'offrande. La différence principale est dans l'expression faciale de ce personnage. Dans l'*Olympia*, la servante regarde le visage de la courtisane tourné alors vers l'extérieur de la toile. Dans *Portrait (Futago)*, elle – ou plutôt il – semble regarder imperceptiblement au-dessus de la tête du personnage alité. Les deux personnages représentés n'interagissent plus. Ils semblent s'être détachés l'un de l'autre. En sachant qu'il s'agit en réalité d'une double représentation d'une même personne, donc d'un montage photographique, nous pouvons avancer que cette différence interactionnelle est une stratégie calculée de l'artiste contemporain pour se distancer de l'original.

Nous avons également remarqué plus haut que la bande verticale qu'avait déplacé Manet sur la cuisse de la Vénus est remise à sa place en indiquant le sexe du personnage au spectateur. Par ce détail, Morimura souligne la source première de l'œuvre de Manet : la *Vénus d'Urbino* du Titien. En « remplaçant » la ligne divisant l'espace que Manet avait décalé du sexe à la cuisse, Morimura indique ses connaissances de l'origine de l'œuvre et les transformations apportées à travers l'histoire de la représentation de Vénus. La photographie de Morimura présente davantage de motifs décoratifs que l'*Olympia* dans les détails entourant le nu. Nous remarquons en effet que les ornements placés en arrière-plan suggèrent l'effet tridimensionnel de l'espace, en mettant en valeur chaque partie de la composition. Par cet apport de détails, l'œuvre contemporaine ne souligne plus l'effet de planéité alors au cœur de la représentation originelle. D'ailleurs, cette planéité est toute aussi effacée par le changement de médium artistique de la photographie. Même si l'image se présente bidimensionnelle, la profondeur de champ est accentuée par le médium photographique.

Dans un même ordre d'idées, nous observons que Morimura a conservé la blancheur et l'aspect moelleux des oreillers supportant le personnage principal. Même s'il a préservé le rideau vert suspendu dans le coin supérieur gauche de la représentation, il a toutefois apporté des modifications cruciales dans la représentation du tissu sur lequel il est semi-allongé. À la différence de l'œuvre de Manet, qui ne laissait clairement paraître qu'une

houppes dorées sous la main de l'*Olympia*, le nu contemporain se trouve couché sur un tissu affichant des motifs en camaïeu. *Portrait (Futago)* montre un textile aux ornements figuratifs facilement discernables qui ne sont pas sans rappeler les origines japonaises de l'artiste. En suivant du regard la ligne pointant la main posée sur le sexe qui vise à son tour le bas de la composition, nous voyons que l'autoportrait de l'artiste met l'accent sur un motif en particulier. De son autre main, l'artiste tient la manche d'un kimono sur laquelle nous voyons la même effigie. En effet, les deux mains du sujet dirigent le regard du spectateur vers la représentation d'un oiseau. Ce motif pictural souligne les origines nippones de Morimura puisque l'oiseau semble être un ibis nippon³⁰, une des espèces les plus gravement menacées au monde depuis le défrichement massif, mais qui se trouve aujourd'hui protégée. L'image de l'ibis peut également être associée aux estampes *Ukiyo-e* qui représentaient souvent ces animaux symboliques comme motifs décoratifs des kimonos portés par les femmes³¹.

D'un autre côté, non seulement *Portrait (Futago)* cite une série d'œuvres occidentales représentant la Vénus, en plus d'y insérer des rappels iconographiques à la culture nipponne, mais il est possible de dire qu'elle cite également la peinture. Nous n'entendons pas ici parler de la peinture comme un genre esthétique, mais plutôt comme matériau. En observant de près cette œuvre de grand format, nous avons remarqué la présence de pigment apposé sur le médium photographique. Ainsi, en retravaillant son œuvre à l'aide de peinture acrylique, nous pensons que Morimura tente de faire passer son œuvre citationnelle photographique pour une œuvre appartenant réellement à l'histoire d'un genre, ou plus précisément à l'histoire de la peinture.

Par ces similarités formelles entre l'œuvre citationnelle de Morimura et sa principale source d'inspiration, l'*Olympia* de Manet, nous découvrons un univers de significations. Dans la section suivante, nous relèverons les analogies entre l'œuvre *Portrait (Futago)* et

³⁰ <http://Web-japan.org/nipponia/nipponia23/fr/topic/>, site consulté le 15 décembre 2004. Voir aussi Michael Lucken, *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris, Hermann, 2001, pp. 8-9.

³¹ Gisèle Lambert, *Ukiyo-e. Le monde éphémère et flottant du Japon au XVIII^e siècle*, Arcueil, Anthèse, 1994, p. 42.

les sources que nous nommons plus « orientales ». Celles-ci prennent en fait leurs origines dans la tradition culturelle et artistique japonaise telle que vue au chapitre précédent.

3.2 Les sources orientales de *Portrait (Futago)*

Depuis le début de notre analyse de l'œuvre *Portrait (Futago)* de Yasumasa Morimura, nous avons surtout mis en évidence la présence d'une citation d'une œuvre antérieure. La principale référence de cette citation est l'œuvre européenne d'Édouard Manet datant de 1863, soit l'*Olympia*. En approfondissant cette analyse, nous avons remarqué que certains points formels relevaient plutôt d'une source autre que celle de l'œuvre citée. En effet, certains aspects de l'œuvre contemporaine appellent à des inspirations externes à l'œuvre de Manet. Morimura propose alors un mélange de références culturelles et artistiques. Au chapitre précédent, nous avons survolé les origines plastiques nippones dans le but de cibler plus adéquatement les sources et les influences de Morimura. L'artiste allie, dans l'œuvre *Portrait (Futago)*, des références occidentales européennes aux influences de l'art nippon. Par l'analyse des sources plus orientales présentes dans l'œuvre de Morimura, nous avons repéré des similarités formelles ou idéologiques entre la citation proposée et la tradition japonaise de représentation. C'est en explorant cette voie que nous avons relevé certaines ressemblances, non pas dans la représentation proprement figurative de *Portrait (Futago)* – l'œuvre reprenant principalement une œuvre occidentale – mais plutôt dans les détails. Nous avons noté deux principales sources nippones qui retenaient notre attention. Cette section de chapitre approfondira donc les références de Morimura aux estampes *Ukiyo-e* et à la tradition du théâtre japonais.

3.2.1 Morimura et les estampes *Ukiyo-e*

Les estampes *Ukiyo-e* font leur apparition dans les sociétés bourgeoises nippones dès le XVII^e siècle. Cette forme d'art non officiel émerge en parallèle des développements picturaux plus académiques et atteint son âge d'or au XVIII^e siècle. Comme nous l'avons

souligné au chapitre précédent, l'expression *Ukiyo-e* désigne les représentations relevant du monde éphémère. On accorde aussi à ces images diverses allégories de la vie quotidienne et des loisirs des riches classes marchandes.

Comme tout développement stylistique, les estampes *Ukiyo-e* (fig. 11) connurent leur propre évolution esthétique. L'expression de « monde flottant » entourant ces estampes condense plutôt adéquatement leurs particularités formelles. L'absence de perspective centrale³², telle qu'élaborée en art occidental, donne cet effet de flottement aux scènes présentées. Les personnages aux formes plutôt épurées établissaient le point d'action central et étaient peints sur un arrière-plan monochrome. Ces scènes présentaient entre un et plusieurs individus vaquant à des occupations quotidiennes. La figure féminine – déjà au cœur des préoccupations plastiques de l'art japonais – devint une référence iconographique de l'*Ukiyo-e*. Les représentations de femmes furent alors un prétexte aux images banales de la quotidienneté en mettant en scène, par exemple, le rituel de la toilette ou de la séduction. Étant une forte source d'inspiration, la représentation des femmes évolue à travers ces estampes destinées à l'avant-garde marchande nipponne du XVIII^e siècle. Les artistes dévoilèrent, par exemple, les inclinaisons du cou des personnages en relevant les cheveux en chignon. Cette petite modification esthétique change la figure féminine dont on ne montrait jusque-là que le visage et les cheveux longs. Découvrir désormais sa nuque, qui était « [...] considérée traditionnellement comme érotique³³ », amène une image de la femme libre³⁴. Présentant tout un univers d'allusions à la liberté, la figure de la courtisane devint alors un sujet abondamment utilisé.

Le vêtement devint quant à lui un prétexte à l'élaboration ornementale. En effet, avec l'arrivée des couleurs éblouissantes et criardes occidentales, les pastels délicats perdirent de leur importance pour laisser place à une exploration proprement picturale. Conservant

³² Yamada Chisaburo, Sakamoto Mitsuru, Okamura Ryoichi, *et al.*, *Japonisme in Art. An International Symposium*, Tokyo, The Society for the Study of Japonisme. Committee for the Year 2001, 1980, pp. 271-272.

³³ Gisèle Lambert, *op. cit.*, p. 77.

³⁴ *Ibid.*, p. 77.

des arrière-plans épurés, les artistes explorèrent les possibilités décoratives par l'intermédiaire de l'ornementation vestimentaire. Les artistes ont d'ailleurs octroyé une étonnante autonomie à la représentation d'habits qui prirent alors une place centrale dans la composition. Souvent, ils semblent littéralement flotter devant le tracé aérien du corps du personnage. Au fil du temps et sous l'influence de l'apparition du paysage, les artistes de l'*Ukiyo-e* chargèrent de plus en plus les arrière-plans de ces estampes par des décors variés.

Par la description des caractéristiques formelles des estampes *Ukiyo-e*, nous observons certaines similarités avec l'approche esthétique de Yasumasa Morimura. En plus de donner une importance privilégiée aux détails ornementaux, Morimura dévoile dans l'œuvre *Portrait (Futago)*, une toute nouvelle approche du nu se voulant féminisant. Tel que mentionné plus haut, les artistes confectionnant les estampes *Ukiyo-e* privilégiaient l'ornementation entourant les personnages. Autant dans les vêtements que dans les décors, les artistes favorisaient l'emploi de motifs décoratifs à caractères calligraphiques pour agrémenter l'action représentée. Dans la citation de Morimura, nous retrouvons cet ajout de détails ornementaux tant dans les arrière-plans entourant la figure de la servante que sur le kimono arborant des motifs orientaux. Contrairement à Manet, qui avait opté pour une représentation plus épurée, Morimura orne sa représentation afin de rehausser l'action – ou l'inaction – du personnage central. D'un autre côté, en personnifiant la figure féminine, Morimura reprend cet aspect de l'*Ukiyo-e* qui privilégiait la représentation de deux principaux sujets. En effet, la femme – nous l'avons mentionné – et l'acteur *kabuki* étaient les deux objets d'étude mis en valeur dans ces estampes. Sachant que ces acteurs travestis personnifiaient eux-mêmes l'image de la femme – nous le verrons dans la section suivante – il devient évident que l'artiste contemporain entre dans l'héritage de l'art nippon par la reprise des caractéristiques de l'*Ukiyo-e*.

D'un côté moins formel, il est reconnu que les estampes *Ukiyo-e* étaient aussi un prétexte à la parodie de la littérature classique et des légendes anciennes :

Les scènes choisies, adaptées au goût du jour, parodiées ou interprétées d'une manière humoristique [...] étaient représentées par des personnages contemporains. Elles permettaient tout un jeu de sous-entendus, de correspondances et d'évocations subtiles³⁵.

Ces estampes à caractère parodique appartenaient à un sous-genre désigné sous le nom de *mitate-e* ou peinture parodique. L'œil contemporain peu averti n'y voit sans doute pas de différences avec l'*Ukiyo-e* régulière, mais « Le citadin d'Edo pouvait, quant à lui, décrypter facilement ces œuvres et leur trouvait un caractère littéraire et [...] satirique [...] »³⁶. En ce sens, nous croyons qu'il est opportun de faire un parallèle avec le contenu véhiculé dans l'œuvre de Morimura. En effet, même si cet artiste contemporain japonais ne présente pas de caractère parodique dans la citation qu'il fait de Manet, il est évident que l'œuvre *Portrait (Futago)* est parsemée de plusieurs sous-entendus – formant d'ailleurs la matière de notre analyse. L'œuvre de Morimura renvoie tant à l'histoire de l'art occidental qu'oriental en usant de ces subtiles références. Cette mise en abyme citationnelle³⁷ englobe ainsi plusieurs œuvres de l'histoire de l'art, en plus de mélanger l'origine des références. Puisque la première association faite par le spectateur est celle de la citation à l'*Olympia*, Morimura joue avec sa reconnaissance visuelle. Il est entendu que le lecteur de la citation primaire placée dans cette œuvre est un initié au monde de l'art – tel que nous le mentionnons souvent –, mais la lecture approfondie de *Portrait (Futago)* lui demande un décodage supplémentaire qui le renvoie à d'autres sources. En ce sens, par l'insertion de différentes références, nous pensons que Morimura entretient une certaine appartenance avec la tradition nippone de l'*Ukiyo-e*, ou plus particulièrement avec les estampes *mitate-e* qui n'étaient décodables que par l'œil du spectateur averti.

³⁵ Gisèle Lambert, *op. cit.* p. 70. Voir aussi à ce sujet Christine Shimizu, *Femmes du Japon : Peintures de beautés*, Paris, Imprimerie Nationale, 1997, pp. 182-188.

³⁶ Christine Shimizu, *op. cit.*, p. 182.

³⁷ Nous pourrions reprendre le terme de l'auteure Lynn Bannon qui nomme cette juxtaposition d'œuvres comme étant une « citation en chaîne ». Voir Lynn Bannon, « Citation en chaîne, Sherman, Ingres, Raphaël », *Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en Études des arts*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, 119 pages.

Nous avons souligné dans le chapitre précédent, que les artistes européens furent fortement influencés par l'art japonais au cours du XIX^e siècle. Ce courant nommé japonisme a grandement participé au développement pictural occidental. En approchant l'espace pictural d'une manière différente, les artistes découvrirent une nouvelle façon d'aborder la perspective. C'est particulièrement par les estampes *Ukiyo-e* que les français découvrirent l'absence de profondeur et de modelé dans les représentations nippones. Ces estampes de petits formats – et donc facilement accessibles pour le transport – ont permis aux artistes occidentaux de découvrir une esthétique différente. « Pour les artistes d'alors ce nouveau langage fut [...] une révélation en ce sens qu'ils croyaient découvrir un art symboliste et non-imitatif (sic!)³⁸ ». Michael Fried affirme que Manet fut aussi influencé par les estampes japonaises alors en circulation dans Paris. Il mentionne que cette influence n'eut lieu qu'à partir de 1867, avec la forte présence du Japon à l'Exposition universelle, tandis que l'auteur Nils Gösta Sandblad la situe plutôt vers le début des années 1860³⁹. Manet s'en serait inspiré pour la construction formelle de l'*Olympia* en montrant des « [...] zones clairement démarquées de couleurs sans dégradés propres à ces estampes [...]»⁴⁰. Cette influence se remarque aussi dans l'utilisation de formes simplifiées qui lui ont également valu beaucoup de critiques⁴¹.

En se souvenant de l'influence de l'art japonais dans la représentation de l'*Olympia*, tel que décrit dans le chapitre précédent dans la section traitant du japonisme, il est intéressant d'analyser l'œuvre citationnelle de Morimura. En effet, en citant cette œuvre, il pointe finement l'influence de l'art japonais sur l'avènement de la modernité occidentale qui domine à présent tout un chapitre de l'histoire de l'art en général. Sans vouloir dénoncer radicalement ce fait, l'œuvre *Portrait (Futago)* oriente en réalité toute l'attention sur la tradition esthétique nipponne. Ce détour emprunté montre la délicatesse

³⁸ Yamada Chisaburo, Sakamoto Mitsuru, Okamura Ryoichi, *et al.*, *op. cit.*, p. 261.

³⁹ Michael Fried, *Le modernisme de Manet*, *op. cit.*, pp. 193-194. Voir aussi Nils Gösta Sandblad, *op. cit.*, pp. 72-77.

⁴⁰ Michael Fried, *Le modernisme de Manet*, *op. cit.*, p. 195.

⁴¹ Le personnage de l'*Olympia* arbore à certains endroits de simples lignes pour démarquer la délimitation de son corps par rapport aux draps. On voit aussi à travers la chair du personnage une partie du support, la toile qui n'est pas entièrement recouverte de pigments.

de l'esthétique de Morimura. En passant par la citation d'une œuvre occidentale clé, l'artiste indique non seulement l'influence sous-jacente de l'*Ukiyo-e*, mais également l'influence que la représentation japonaise a eue sur le développement occidental du dévoilement de la planéité. En se référant à l'histoire de l'art développée en Occident, la première analyse de l'œuvre *Portrait (Futago)* soulève le repérage d'une citation à une source européenne. Toutefois, l'approfondissement de l'étude relève cette double citation que l'artiste fait à l'histoire de l'art. L'œuvre de Morimura souligne en effet l'avènement de la modernité artistique occidentale en plus de rappeler que ce bouleversement esthétique est en partie dû à la tradition artistique japonaise alors très en vogue à Paris. Nous pouvons ainsi dire que l'artiste emprunte une esthétique occidentale de surface, pour sous-entendre l'appropriation stylistique et théorique des occidentaux de l'art nippon. Morimura utilise une technique de représentation plutôt occidentale, mais le discours véhiculé dans ses œuvres appartient pleinement à la tradition japonaise. En marquant cette appropriation esthétique des occidentaux du XIX^e siècle, il souligne par le fait même la coutume nippone de l'« occidentalité », en place depuis la restauration de l'ère Meiji, qui consiste à absorber tout ce qui est occidental.

L'observation de l'œuvre *Portrait (Futago)* nous amène ainsi à approfondir les sources de Morimura et de mieux anticiper le contenu véhiculé dans cette photographie. Nous remarquons que le discours renferme, à travers les diverses sources d'inspiration de l'artiste, plusieurs voies de compréhension. Souvent, les significations se développent autour des différents aspects formels et sous-entendent plus d'une lecture. Dans la section suivante, nous verrons l'influence de la tradition théâtrale japonaise sur ce photographe contemporain.

3.2.2 Morimura et le théâtre japonais

Il fut une époque, tant au Japon qu'en Europe, où la tradition théâtrale rejetait les femmes de l'interprétation suite à l'existence d'un interdit religieux⁴². Ce refus de voir des femmes interpréter des rôles, que ce soit au théâtre ou à l'opéra, amena les hommes à

⁴² Sylvie Mamy, *Les castrats*, Paris, Que sais-je?, 1998, p. 30.

élargir leurs compétences pour remplacer ces personnages. Le théâtre élisabéthain, le théâtre shakespearien et les castrats italiens sont des exemples de l'adaptation masculine aux rôles originellement destinés aux femmes. Ils étaient alors non seulement appelés à se travestir pour rendre crédible leur personnage, mais cette mode voulut qu'on fabrique toute une esthétique allant au-delà du simple revêtement de costumes. Les castrats sont un exemple plutôt particulier de la modélisation que l'on imposait sur de jeunes hommes afin qu'ils conservent une voix plus féminine. Ces chanteurs étaient émasculés dès l'enfance pour garder leurs tonalités de sopranos ou d'altos. Privés de leur faculté de reproduction, ils pouvaient désormais se consacrer à leur vie d'opéra en remplaçant les femmes alors interdites d'interprétation. C'est dans l'Angleterre du XVIII^e siècle que ce goût pour la féminisation des hommes fut le plus en vogue au théâtre. Le costume ne suffisait pas à remplacer la figure féminine. De la même façon que les castrats, de jeunes garçons étaient entraînés dès l'enfance à faire des gestes féminins afin qu'ils puissent bien interpréter leurs rôles sur les planches. Les rôles féminins étaient plutôt tenus par de jeunes hommes impubères, mais certains se spécialisaient et continuaient dans cette voie interprétative au-delà de la puberté⁴³.

Il ne faut pas croire toutefois que cette coutume était seulement due à l'interdit religieux prodigué par l'autorité papale dès la Renaissance. Soulignons que cette habitude de travestissement est « [...] un expédient tout à fait commun à tous les mécanismes théâtraux antiques et qui a été employé extrêmement souvent et régulièrement⁴⁴ ». La tradition du travesti au théâtre « classique » décline avec l'apparition de la société bourgeoise européenne désirant observer des œuvres plus réalistes. Le XIX^e siècle « [...] accepte mal les transgressions, qu'elles soient réelles ou imaginaires⁴⁵ ». C'est une époque où le naturalisme est mis à l'avant-plan de la scène artistique. La convention aussi irréaliste que le travestissement théâtral est répudiée et celui-ci disparut pendant

⁴³ Elisabeth Angel-Perez, *Le théâtre anglais*, Paris, Hachette, 1997, p. 25.

⁴⁴ Gillo Dorfles, *Eux, qui sont-elles? Art du travestissement et travestissement de l'Art*, Nonville, Paul Vermont, 1977, p. 23.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

près d'un siècle. La redécouverte de cette tradition se fait au début du XX^e siècle, après la première guerre mondiale.

La tradition du travestissement au théâtre fut aussi très répandue au Japon. L'homme travesti se nommait *onnagata*. Il remplaçait la femme sur scène qui y fut retirée pour « [...] incitation à la débauche [...] »⁴⁶ en 1629 suite au développement de la prostitution. L'acteur se comportait comme une femme dans la vie quotidienne afin de rendre crédible et parfaire son rôle une fois sur la scène : « [...] l'acteur n'interprétait pas le rôle féminin, mais il l'exprimait indirectement à l'aide de symboles visuels [...], phoniques [...] et d'attitudes⁴⁷ ». Contrairement au style occidental d'interprétation féminine, le théâtre *kabuki* mettait plutôt en valeur l'exagération et la stylisation irréaliste de la représentation de la femme, sans en être une caricature. Ces gestes et expressions extrêmement codifiées s'imposèrent comme un langage en soi. Un maquillage imposant et des costumes démesurés sont devenus le symbole de la création théâtrale du travestissement. Exploitant le côté ludique du travestissement, les acteurs pointaient la dérision de la situation plutôt qu'une volonté de réalisme.

Nous ne pouvons pas avancer toutefois que Yasumasa Morimura exploite le travestissement comme un élément de dérision, tel que prisé dans le théâtre japonais. Dans l'œuvre *Portrait (Futago)*, l'artiste se travestit en personnage célèbre de l'histoire de l'art, dans toute sa splendeur et sa notoriété. Plutôt que de la parodier, il met en évidence la dignité de cette femme. Il n'emploie pas de maquillage et de costume excessifs. Il ajoute simplement des éléments féminins à sa nudité masculine, afin de rester fidèle à la représentation de l'œuvre source. Une perruque, un bracelet et des chaussons à talons sont les seuls témoins visuels du travestissement de l'artiste contemporain⁴⁸. En ce sens, nous pensons que le lien à la tradition théâtrale japonaise est

⁴⁶ Dominique Buisson, *Le corps japonais*, Paris, Hazan, 2001, p. 162.

⁴⁷ Dorflès, Gillo, *op.cit.*, p. 22.

⁴⁸ Ces mêmes accessoires étaient aussi chez Manet les signes affirmant paradoxalement la féminité du modèle qui pouvait être mal perçue en raison de son attitude franche plutôt masculine. Voir le point 3.1.3 de ce chapitre.

mince. L'artiste est davantage dans la lignée du théâtre occidental qui exhortait le côté réaliste du travestisme. Nous croyons toutefois qu'il est pertinent de lier ces formes d'interprétation car, par le fait de se travestir, Morimura perpétue une certaine tradition en interrogeant les balises de l'identité sexuelle. Ces questionnements sont d'ailleurs présents dans toutes les formes de travestissement artistique – qu'il soit ancien ou contemporain.

Nous pouvons voir que *Portrait (Futago)* propose un retour aux origines des inspirations de Manet quant à la construction formelle. Ainsi, par les rappels esthétiques à la photographie, aux estampes japonaises et au théâtre, nous pensons que la citation de Morimura va au-delà de la simple reprise de la construction formelle. Elle engage en fait tout un discours sur l'évolution de l'histoire de l'art et sur les inspirations des artistes qui amènent de nouvelles propositions esthétiques. Ainsi, l'artiste fait apparaître de nouvelles réflexions artistiques par la rencontre des cultures occidentales et orientales.

Dans la dernière partie de ce chapitre, nous avons remarqué que Morimura aime jouer sur l'ambiguïté proposée par son autoportrait, travesti en femme. Cet art du travestissement engage donc entre l'artiste et le spectateur un « [...] un dialogue focalisé sur les notions de sexualité et de race⁴⁹ ». En fait, la production de Morimura se veut, selon le critique d'art Philip Jodidio, un commentaire sur les relations entre les sexes, ainsi que sur la différence des races de l'Occident et de l'Orient. « Là où certains Occidentaux ont pu mettre en doute la masculinité des Japonais, Morimura se venge en faisant sienne cette "icône" de la féminité occidentale⁵⁰ ». Bref, nous pouvons dire que l'artiste représente les préoccupations esthétiques de son époque sur l'identité et la sexualité, en revisitant une icône de l'histoire de l'art occidental : la figure de Vénus. En ce sens, nous pensons que l'artiste emploie les conventions artistiques de la postmodernité, en utilisant une réflexion plastique sur ces questions, et détourne ainsi la signification d'une œuvre clé du

⁴⁹ Philip Jodidio, « L'arc-en-ciel et les nuages », *Connaissance des arts*, n° 538, avril 1997, p. 59.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 59.

patrimoine artistique occidental. « Par sa propre identité, et par sa volonté de créer un art hybride, Yasumasa Morimura est assurément un artiste des années 1990⁵¹ ».

Dans le prochain chapitre, nous commenterons le parallélisme entre les notions de travestissement et de narcissisme pour les mettre en relation avec la présence de l'autoportrait de l'artiste. Ces analyses compléteront l'exploration de l'esthétique citationnelle de Morimura proposée dans cette œuvre.

⁵¹ Philip Jodidio, « Docteur Jekyll et Mr Morimura », *op. cit.*, p. 106.

CHAPITRE IV

L'autoportrait et le travestissement chez Yasumasa Morimura

L'allusion à l'œuvre de Manet demeure donc la principale source d'inspiration de *Portrait (Futago)*. Nous venons de relever plusieurs similarités formelles qui confirment la citation de Manet de Morimura. Cependant, d'autres aspects révèlent une lecture différente de l'œuvre qui enrichit sa compréhension. Le travestissement est un de ces aspects importants. Dans *Portrait (Futago)*, la présence du travesti contribue à affirmer la différence. En effet, tel Manet qui pointait une certaine différence par le regard franc d'une femme affirmée, ainsi que par la présence du personnage de la servante noire, chez Morimura c'est d'une autre affirmation identitaire qu'il s'agit. En interrogeant les limites de l'identité sexuelle, l'artiste japonais contribue ainsi aux questionnements esthétiques actuels en abordant à travers un retour formel sur l'histoire de l'art, des problématiques identitaires. Morimura exprime cet attrait pour l'Autre par un retour sur l'histoire de l'art occidentale et orientale – tel que l'avons vu au chapitre précédent –, et plus particulièrement par son travestissement qui affirme un certain glissement identitaire par une confusion des genres. En effet, nous verrons qu'en affirmant sa masculinité à travers son travestissement féminin, Morimura joue sur les références identitaires sociales, telles que nous les entendons, c'est-à-dire où les hommes et les femmes doivent se cantonner à l'expression sexuelle telle qu'établie par les normes sociales. En exprimant cette confusion des genres, non seulement Morimura déstabilise ces règles, mais il pointe également ce que Manet avait effectué plus de 150 ans auparavant lorsqu'il décida de peindre une prostituée accompagnée d'une femme noire. La présence de ces femmes avait effectivement dérangé le public, entre autres parce qu'elles exprimaient deux différences, soit sociale et raciale.

Dans les chapitres précédents, il fut question de présenter le fonctionnement et la définition de la citation pour mieux comprendre les enjeux présentés dans l'étude de cas du présent mémoire. Par un survol de l'art et de la culture japonaise ainsi que par la contextualisation de l'œuvre source, nous avons pu analyser les sources d'inspiration de

l'œuvre *Portrait (Futago)* de Yasumasa Morimura. Dans le présent chapitre, il s'agira de comprendre les origines du travestissement afin d'approfondir l'œuvre de Morimura. L'étude de ce concept nous amènera vers d'autres notions liées à l'identité. Nous nous pencherons plus particulièrement sur celles de l'androgynie et du narcissisme qui nous semblent liées au travestissement par l'attention que l'individu se porte à lui-même. La dernière section du chapitre sera consacrée à l'élaboration du concept de l'autoportrait présent dans l'œuvre *Portrait (Futago)*. Nous ferons alors un bref historique de l'autoportrait pour ensuite analyser sa présence dans l'œuvre de Morimura.

4.1 Origine du travestissement

Avant de parler des origines du phénomène du travestissement, il est nécessaire de préciser la signification des termes qui y sont reliés. L'utilisation du terme de travestissement ne fait pas l'unanimité chez tous les auteurs. Certains utilisent le mot *travestissement* tandis que d'autres optent pour celui de *travestisme* ou *transvestisme*. La distinction majeure entre ces termes réside principalement sur la nature de l'objet d'étude. En effet, le mot transvestisme – qui est l'anglicisme de *transvestism* pour signifier le travestisme – est plutôt utilisé en psychologie pour expliquer la manifestation du port de vêtement appartenant au sexe opposé ; tandis que le terme travestissement est employé lorsque l'on veut référer au déguisement lors d'évènements particuliers, telles des représentations théâtrales ou artistiques. Référant toutefois tous deux au port de vêtement du sexe opposé, ces termes sont souvent employés comme synonymes. Nous avons toutefois décidé, pour la présente étude, de distinguer ces deux termes selon la nature du déguisement auquel nous référons. Nous utiliserons donc l'expression de travestisme, laquelle dans les études en psychologie se conçoit comme une pathologie¹ puisqu'il assouvit – tel que nous le verrons plus loin – les pulsions sexuelles refoulées. Le terme de travestissement sera quant à lui plutôt emprunté pour parler des formes de

¹ Notre choix de distinguer les termes de travestisme et travestissement réside en cette approche des études psychologiques à définir le travestisme telle une pathologie. Dans la présente étude, nous préférons utiliser le terme travestisme, pour remplacer celui de pathologie, qui correspond plus littéralement à ce que nous pouvons observer dans le travail de Morimura.

déguisements appelant à la transformation sporadique d'individus, comme par exemple les *drag queens*.

4.1.1 Travestissement et androgynie

L'acte de revêtir des vêtements appartenant au sexe opposé n'est pas un phénomène nouveau. Gillo Dorfles² fait remonter les origines du travestissement de la production visuelle aux temps les plus anciens. Il mentionne que déjà « [...] par l'intermédiaire des mythes et des légendes, l'homme a exprimé sa nostalgie d'un sexe perdu, du rétablissement d'un état primitif supposé, androgyne ou hermaphrodite³ ». L'auteur alimente son argumentation en soulignant que la création artistique a contribué à exprimer ces fantasmes oniriques du désir de se transformer en l'autre sexe. Une certaine part de la production d'œuvres d'art, qu'elle soit ancienne ou plus contemporaine, participe ainsi selon l'auteur au désir refoulé de l'humain à retrouver sa moitié plus féminine ou masculine. Cette théorie de la fusion des deux sexes remonte en effet à l'Antiquité. Dans la mythologie, on retrouve trois groupes distincts à l'espèce humaine, soit l'homme, la femme et les androgynes. Synthétisant en un seul être l'homme et la femme, les androgynes arboraient alors quatre membres⁴. Séparés en deux par les dieux, car ils se voyaient menacés par leur puissance et leur courage, les androgynes « [...] furent dès lors contraints leur vie durant à se chercher pour que les deux ne fassent plus qu'un »⁵.

Des recherches en psychologie révèlent l'androgynie chez des individus où coexistent la masculinité et la féminité. L'hybridation de ces deux tempéraments fut souvent mal

² Dans la première section de ce chapitre, nous élaborerons sur les origines du travestissement à partir de deux principaux ouvrages consultés, soit celui de Gillo Dorfles, *Eux, qui sont-elles? Art du travestissement et travestissement de l'Art*, Nonville, Paul Vermont, 1977, 126 pages, et celui de Sylvie Steinberg, *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Nonville, Fayard, 2001, 406 pages.

³ Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 5.

⁴ Fabio Lorenzi-Cioldi, *Les androgynes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 3.

⁵ *Ibid.*

expliqué par la vulgarisation scientifique qui lui attribuait une présence active des deux sexes, alors qu'elle caractérise plutôt un être complet⁶. Sigmund Freud a décrit ce phénomène comme une constitution bisexuelle dont tout le monde est dotée, une dualité constitutive de toute pulsion⁷. Malgré l'approfondissement des recherches, la vulgarisation scientifique emploie le terme androgynie à tort en le reliant aux phénomènes de l'homosexualité, des inversions sexuelles, ainsi que du travestissement. Gillo Dorfles donne de multiples exemples d'œuvres anciennes à caractère androgyne. Il mentionne entre autres les sculptures antiques parfois très efféminées où les corps masculins n'étaient identifiables qu'en observant les parties génitales, seuls points de repères de la représentation sexuelle. Au temps de la Renaissance, nous pouvons reconnaître assez facilement la particularité dioïque de la production de certains artistes. Nous n'avons qu'à penser au Caravage (fig. 12) qui peignait de jeunes hommes impubères dans des poses dévirilisées. Sans qu'il ne s'agisse de travestissement à proprement parler, ces représentations participent à l'imaginaire de la transposition du sexe opposé transmis dans les œuvres, tel que proposé par la démonstration de Dorfles. Inversement, ce caractère androgyne se retrouve parfois dans l'art contemporain occidental. Encore fascinés par l'ambiguïté sexuelle, les artistes – comme Cindy Sherman lorsqu'elle reprend justement une œuvre du Caravage (fig. 13) – explorent et questionnent la frontière parfois mince entre l'affirmation de la féminité et de la masculinité.

4.1.2 Travestissement et création artistique

La tradition de la représentation du travesti masculin se libéralise avec l'interdiction religieuse de la présence de femmes dans les représentations théâtrales. En Occident, c'est sous le règne élisabéthain que le travestissement se professionnalise⁸. Gillo Dorfles mentionne à ce sujet que : « L'histoire du travestisme au théâtre commence avec la

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ Christian David, *La bisexualité psychique*, Saint-Amand, Petite Bibliothèque Payot, 1997, p. 23.

⁸ La section 3.2.2 du chapitre précédent présente les enjeux de l'apparition du travestissement théâtral.

répudiation de l'image féminine et s'achève avec sa glorification [...]»⁹. Vers la fin de l'âge d'or du théâtre élisabéthain, les acteurs incarnant les rôles féminins avaient développé au fil du temps toute une esthétique pour personnifier l'attitude féminine dans toute sa splendeur. Ainsi, l'image de la femme qui fut reléguée par la religion à la représentation du « mal », devint le centre de la production théâtrale anglaise de cette époque au point de former des garçons dès l'enfance à leur futur rôle féminin. Le travestissement fut alors essentiel au métier d'acteur afin de produire en public des pièces de théâtre. Dès la réapparition des femmes sur scène, cette coutume fut écartée pendant plusieurs décennies, voire plusieurs siècles, avant d'être redécouverte au début du XX^e siècle par « [...] l'homme contemporain [...] qui] revalorise même des expériences bizarres et suspectes comme, justement, le *drag* [...]»¹⁰. Le théâtre japonais connaît à peu près le même développement autour du travestissement masculin. Suite au retrait des femmes de la scène en 1629 dû à la progression rapide de la prostitution, les rôles féminins revinrent aux hommes qui développèrent tout un style de la représentation du travesti par l'exagération et la stylisation de l'image de la femme. Contrairement au travestissement du théâtre élisabéthain, qui prenait au sérieux le rôle féminin des jeunes hommes, le *kabuki* exploitait le côté ironique de leur personnification. Ayant établi un style très particulier, le théâtre *kabuki* présente encore de nos jours, parallèlement aux productions mixtes, des pièces où les hommes personnifient des femmes.

L'affirmation réelle de la représentation du travestissement dans les œuvres visuelles n'est toutefois pas si ancienne. Dorfles souligne que même si l'on a souvent soupçonné l'œuvre de Léonard de Vinci, *Mona Lisa*, d'être un jeune homme travesti, la proposition esthétique de la figure travestie ne fut amenée que bien plus tard. Il désigne Marcel Duchamp comme l'un des pionniers dans la création d'œuvres affichant une identité ambiguë: « [...] de 1911 à 1921, l'artiste français composa un certain nombre d'œuvres dans lesquelles les aspects androgyne et intersexuel [...] sont très évidents [...]»¹¹. En

⁹ Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 6.

créant des œuvres à double sens, Duchamp amène diverses possibilités de compréhension de l'œuvre quasi sans résolution. C'est le cas dans *Rose Sélavy* (fig. 14) où Duchamp modifie son apparence pour celle d'une femme créée de toutes pièces. Cette performance esthétique propose en effet l'image d'un homme travesti en plus d'utiliser d'un nom fictif formé d'un jeu de mots¹². Seuls quelques clichés photographiques pris lors de la personnification travestie de l'artiste constitueront la trace de cette performance.

Une autre artiste du début du siècle dernier qui usait du travestissement comme matière d'expression artistique est Claude Cahun. Contrairement à Duchamp, Cahun change son apparence féminine autant dans la vie quotidienne que dans ses œuvres¹³. L'auteur François Leperlier souligne qu'elle transcende le travestissement éphémère, habituellement pratiqué par les artistes, en l'adoptant comme mode de vie¹⁴. Elle transpose dans ses autoportraits photographiques (fig. 15) son identité masculine réussie par un déguisement corporel. Elle change non seulement d'apparence par le port du vêtement et de coiffure qui sont socialement identifiés comme étant masculins, mais également par une transformation faciale rendue possible à l'aide de maquillage. La pratique de cette artiste demeure en marge des productions d'artistes femmes de la même époque par ce changement identitaire témoin de son affirmation homosexuelle. Cahun incarne une première vision du travestissement artistique féminin, au même titre que Duchamp pour le travestissement masculin. L'auteure Sylvie Steinberg souligne, en retraçant son histoire, que le travestissement féminin occupe une place plus sociale que celui des hommes. En effet, les femmes ont principalement utilisé des vêtements

¹² Ce surnom prend son origine dans une inscription que Duchamp avait apposée sur une œuvre de Francis Picabia qui avait demandé à des amis de signer sur l'une de ses créations. Duchamp avait alors écrit « Pi Qu'habilla Rose Sélavy », que l'on peut interpréter par « Picabia Éros c'est la vie ». Ce jeu de mots donne alors naissance à une personnification de la part de Duchamp qui avait décidé de changer d'identité pour celle d'une femme. Marcel Duchamp explique dans ses correspondances l'envie soudaine de changer d'identité pour celle d'un homme portant un nom juif. C'est suite à ce jeu de mots trouvé – Rose Sélavy – qu'il préfère alors prendre l'identité d'une femme. Voir Marcel Duchamp et Michel Sanouillet (dir. publ.), *Duchamp du Signe. Écrits*. Paris, Flammarion, 1994, pp. 151 et 159.

¹³ Même si l'artiste Claude Cahun demeure un cas particulier d'analyse pour cette dimension plus quotidienne du travestissement, nous n'analyserons ici que la représentation de son travestissement qui apparaît dans ses œuvres.

¹⁴ François Leperlier, *Claude Cahun*, coll. Photo Poche, Tours, Nathan, 1999, 120 pages.

masculins pour accéder à des privilèges ou statuts auxquels elles n'avaient droit. Elles transformaient leur apparence pour tromper l'attention des autres afin, par exemple, de se glisser dans des fêtes ou pour avoir une plus grande liberté et ainsi acquérir une certaine indépendance. Longtemps puni par la loi, le travestissement féminin était mieux perçu que celui opéré par les hommes. En effet, les femmes interpellées par la justice pour des causes de travestissement étaient moins sévèrement sanctionnées que les hommes, car les autorités reconnaissaient qu'elles tentaient de « [...] s'élever au-dessus de leur statut, même si c'est de façon indue ou pour mal se conduire¹⁵ ». L'indulgence était préconisée, car on concevait leur volonté de sortir d'une certaine exclusion. Dans le cas de Claude Cahun, on remarque que son approche du « déguisement » soulève des enjeux identitaires plus affirmés que le simple fait de se vêtir en homme pour déjouer la vigilance masculine. Même si une distance historique importante sépare ces deux approches féminines du travestisme, il demeure que Cahun incarne une figure de proue dans la représentation esthétique du travestissement affirmé chez les femmes.

4.1.3 Travestissement évènementiel

Gillo Dorfles divise le monde du travestissement évènementiel du début du XX^e siècle en deux groupes principaux, les *dames* et les *glamours girls*. La principale différence réside dans l'approche comique de la personnification. L'auteur associe la pratique des *dames* à un travestissement comique relevant de la fin du XIX^e siècle dans des environnements plus reclus, tandis que les *glamours girls* affichent plutôt une carrière retentissante. Il explique ainsi la revalorisation du travestissement :

Deux facteurs ont surtout eu de l'influence sur la naissance et l'expression du nouveau *drag*. Tout d'abord, le déclin du goût naturaliste, avec toutes ses variations, a fait que l'on a récupéré comme faits théâtraux des moments irréalistes et feints, des techniques particulières et conventionnelles, des transgressions expressives de plus en plus poussées. Dans ce contexte, le travesti et sa technique très spécialisée, « épique » et cruelle, incarnation même du désir antinatural(iste) le plus osé [...] reprennent vigueur, sens et valeur. Mais, l'élément qui permit au travesti de s'affirmer sur les scènes actuelles a été la prise de conscience homosexuelle.¹⁶

¹⁵ Sylvie Steinberg, *op. cit.*, p. VIII.

¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

Nous remarquons que plusieurs voies s'érigent autour du travestissement. D'une part, nous retrouvons le travestissement comme celui de Duchamp ou celui – nous le verrons plus loin – de Morimura, et le travestissement relevant du divertissement plus spectaculaire. La distinction majeure entre ces deux modes d'expressions réside dans l'approche du « déguisement ». Le premier est plus discret, se déroulant dans l'intimité de l'atelier et concerne la représentation du travestissement dans une œuvre (la création de l'œuvre ne nécessite d'ailleurs aucun témoin), tandis que l'autre est plus flamboyant, de l'ordre de la performance devant public. Servant d'outil à la représentation, le travestissement de Duchamp ou de Morimura ne présente souvent rien de réellement spectaculaire comme c'est le cas chez les *drag queens*. Toutefois, ces deux types de travestissement ont la caractéristique commune de se travestir de façon sporadique dans un cadre de création. Une autre spécificité importante qui concerne ces deux modes de travestissement, est celle de la fugacité du geste. En effet, que ce soit dans le cadre de l'atelier ou celui du spectacle, ce type de travestissement est une activité éphémère, qui ne dure que le temps d'un cliché photographique ou d'une représentation. Rares sont les artistes (exception faite de Claude Cahun) qui se travestissent également dans leur vie privée. Il est d'ailleurs essentiel de distinguer ce type de travestissement de celui qui est plus *fétichiste*. Afin de comprendre les raisons de ce dernier, il s'agira dans la prochaine section de présenter ce phénomène à partir de recherches en psychologie.

4.2 Le travestisme fétichiste

Les mots désignant le phénomène du travestissement en général caractérisent les personnes portant des vêtements appartenant au sexe opposé. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, les auteurs diffèrent quant à l'utilisation de la terminologie reliée au travestissement. Nous avons principalement retenu que dans le cas de manifestations du port de vêtement relevant de la création visuelle et événementielle, les auteurs utilisent le mot *travestissement*, tandis que lorsqu'il s'agit d'études à caractère psychologique, les auteurs optent pour le mot *travestisme*. Ainsi, dans cette section, nous

privilégierions l'utilisation de ce mot pour définir les raisons et le fonctionnement du travestisme.

L'auteure Annie Goyer mentionne que la caractéristique majeure du travestisme relève du désir masculin de revêtir les attributs habituellement réservés aux femmes dans le but d'obtenir une satisfaction sexuelle. Contrairement à la personification publique des *drag queens*, le travestisme satisfait les impulsions sexuelles d'un homme qui n'éprouve du plaisir qu'en se transformant en femme. L'auteure¹⁷ ajoute qu'il est faux de croire au mythe que seuls les homosexuels se travestissent. En effet, « En s'habillant dans les vêtements du sexe opposé, l'homme devient la femme admirée qui possède, selon lui, force et beauté. Du même coup, par l'excitation que son travestissement lui procure, il devient l'homme viril et sexuel¹⁸ ». À l'opposé du travestissement de type théâtral dénué de toute connotation érotique qu'offrent les *drags queens*, le travestisme qui relève davantage de la sphère privée concerne principalement les élans sexuels féminins des hommes hétérosexuels. Ceux-ci ne réussissent à éprouver un plaisir sexuel qu'en transformant leur identité sexuelle. Ils doivent alors revêtir des attributs féminins pour jouir pleinement de leur sexualité. Goyer mentionne que ces transformations n'apparaissent pas de façon spontanée. Les sujets travestis pratiquent souvent cette tendance depuis l'enfance dans l'intimité de leur chambre. À l'âge adulte, certains hommes consultent un sexologue pour des raisons de baisse de libido dues au refoulement de leurs envies de travestissement. En effet, tous n'affirment pas leurs fantasmes sexuels auprès de leurs conjointes, car ils le vivent comme un vice. L'étape suivante est alors d'accepter son impulsion de travestisme.

Goyer souligne également que l'une des différences entre le travestisme et le transsexualisme concerne la vision de l'individu sur sa propre appartenance sexuelle.

¹⁷ Le mémoire d'Annie Goyer est un ouvrage offrant une synthèse théorique des études en psychanalyse sur le travestisme qui nous fut très utile pour comprendre ce phénomène. Voir Annie, Goyer, *Étude de l'influence mutuelle existant entre le trouble de personnalité narcissique et le travestisme*, Rapport d'activités présenté comme exigence partielle de la maîtrise en sexologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 64 pages. Voir aussi Philippe Di Folco, *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 502-505.

¹⁸ Annie Goyer, *op. cit.*, p. 17.

Ainsi, le transsexuel se définit comme appartenant au sexe opposé. À l'inverse des travestis qui revêtent le vêtement féminin par satisfaction sexuelle, les transsexuels ont la conviction d'être nés avec le mauvais sexe. Ils sont persuadés d'être nés femme dans un corps d'homme. L'étude de Goyer sur le travestisme nous aide à mieux cibler le type de travestissement opéré dans la production artistique de Yasumasa Morimura. Nous constatons ainsi que la notion de travestisme de type fétichiste concerne plutôt cette particularité hétérosexuelle masculine du revêtement d'habits féminins pour satisfaire des pulsions sexuelles. Nous percevons alors une importante divergence entre cette définition plus psychologique du phénomène et celle du travestissement que nous observons chez Morimura, qui relève davantage de la création artistique¹⁹. Ce type de travestissement génère, selon nous, une ambiguïté identitaire propre aux productions artistiques actuelles. En effet, nous remarquons un intérêt particulier pour des préoccupations identitaires dans les œuvres d'art produites depuis plusieurs années. Ces nouvelles questions esthétiques soulèvent des enjeux typiques du tournant du millénaire, soit la conscience du changement et de l'évolution de l'humanité qui passe principalement par l'interrogation de l'identité humaine. Bien qu'interrogeant des problématiques différentes, des artistes comme Orlan, Alberto Sorbelli, Cindy Sherman ou Vanessa Beecroft représentent adéquatement ces expressions artistiques questionnant l'identité et le statut mobile de l'être humain du XXI^e siècle. L'androgynie et le travestissement semblent être des moyens d'expressions privilégiés par certains artistes pour témoigner de l'ambiguïté identitaire sociale. Dans la continuité des questionnements des *gender studies*, nous pourrions placer le travestissement auprès de la récente théorie du *queer* qui « [...] pourrait être défini comme un ensemble de stratégies pour combattre la représentation normative des genres sexués dans l'art [...] et pour affirmer celles-ci comme des positionnements subjectifs et des constructions mobiles et fluctuantes²⁰ ».

¹⁹ Il demeure que nous ne sommes pas en mesure de savoir si l'artiste utilise le travestissement à des fins fétichistes. Néanmoins nous observons chez Morimura un travestissement événementiel offert au spectateur de l'œuvre.

²⁰ Mathilde Ferrer, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École Nationale supérieure des beaux-arts, 2001, pp. 325-326.

Ainsi, nous distinguons clairement plusieurs niveaux de travestisme et de travestissement. Le premier est celui du travestisme *fétichiste* relevant de la sphère privée (d'après des recherches en psychologie) où le sujet mâle se travestit pour combler ses pulsions sexuelles. En second viennent les travestissements associés à l'ensemble de la création artistique contemporaine qui englobe l'environnement des *drag queens* proposant des prestations publiques hautes en couleur et celui par lequel nous entendons qu'un artiste visuel se transforme dans l'intimité de son atelier. Ces deux derniers types de travestissement sont alors éphémères puisque le travestissement de l'artiste ne dure que le temps de la prestation ou de la conception de l'œuvre. Cependant, contrairement aux autres types de travestissements, la transformation identitaire caractéristique aux arts visuels laissera une trace par la naissance d'une œuvre qui sera exposée, conservée et qui s'inscrira alors dans l'histoire de l'art. Nous remarquons aussi une dernière forme de travestisme qui concerne les transsexuels. Ceux-ci se travestissent dans leur vie privée dans un but outrepassant le caractère sexuel. Parce qu'ils se perçoivent comme appartenant au sexe opposé, ils laissent libre cours à leur « vraie nature » en portant le vêtement féminin de façon naturelle et quotidienne.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, nous pensons que le type de travestissement opéré dans notre étude de cas par Morimura se situe au plan de l'évènement artistique. Toutefois, nous jugeons que la tradition du travestissement plus spectaculaire relevant du divertissement peut être déterminante dans le choix de Morimura à suivre cette voie esthétique. Très en vogue dans les milieux homosexuels et urbains depuis plusieurs décennies, la personnification *drag queen* peut parfois élever le travesti au rang de célébrité locale. Présentant une performance artistique par la transformation physique, mais également par l'attitude adoptée sur scène pour reproduire exactement l'artiste imitée, ces personnificateurs réussissent à déjouer l'auditoire tant la ressemblance est trompeuse. Se situant dans la continuité du théâtre élisabéthain, voire du théâtre *kabuki*, le milieu des *drag queens* reste toutefois insolite et en marge de la grande scène artistique nationale ou internationale. Sans affirmer que la production de Morimura s'en inspire directement, nous pensons que la popularité de ces représentations agit dans l'imaginaire collectif. En effet, lorsque nous pensons au travestissement, une des premières images

qui nous apparaît est celle de la tradition des *drag queens*. Dans la section suivante, nous observerons les effets du travestissement tel que pratiqué par Morimura.

4.3 Le travestissement de Yasumasa Morimura

Tout travestissement revêt la caractéristique du port de vêtement du sexe opposé, tel que nous venons de le voir. Même si certains travestissements peuvent avoir un caractère parodique, comme cela peut être le cas chez les *drags queens*, l'acte de se travestir relève dans tous les cas de la simulation. Le travesti revêt les codes sociaux que sont les vêtements pour inconsciemment dévoiler « [...] que le féminin et le masculin renvoient à des normes établies, à des valeurs, à des symboles, à des représentations, mais il joue aussi de ces normes en détournant les signes qui y sont rattachés [...] »²¹. En changeant sa propre identité, le travesti masque aussi la différence entre les sexes. Les référents habituels de l'identité sexuelle sont alors brouillés par cette fraude « [...] qui déplace les signes extérieurs d'appartenance de l'individu [...] »²².

Le travestissement se distingue ainsi par un statut ambigu qui déstabilise la différence entre les sexes telle qu'établie par la société occidentale. Les individus se travestissant demeurent donc en marge. Leur différence, du fait qu'elle se remarque physiquement à moins que la supercherie soit irréprochable, est souvent pointée du doigt. Ceux et celles qui affirment leur travestissement, comme par exemple les *drags queens*, montrent leur différence en exhibant la transformation physique non comme un vice, mais plutôt comme un art de la scène sophistiqué. Leur travail de transformation physique est souvent admiré et le public reçoit ce travestissement comme une performance en soi. Toutefois, même si ce travestissement *évènementiel* se déroule dans l'univers du spectaculaire, il demeure en déviation des caractéristiques identitaires instituées par la société. Eu égard aux normes, le travestissement de Morimura reste quant à lui du côté de

²¹ Sylvie Steinberg, *op. cit.*, p. VIII.

²² *Ibid.*, p. 129.

la production artistique qui n'est pas perçu comme étant un dérèglement d'ordre psychologique. Se travestissant pour imiter un chef-d'œuvre de l'histoire de l'art, le travestissement de Morimura se perçoit plutôt comme une performance artistique.

Le travestissement apparaît comme une constante esthétique dans le travail de l'artiste japonais Yasumasa Morimura. Toutes les séries d'œuvres créées depuis plus de quinze ans utilisent, en effet, le travestissement comme outil d'expression artistique²³. Dans la série sur l'histoire de l'art, Morimura utilise le travestissement afin de personnifier les personnages des œuvres qu'il cite. La plupart de ces œuvres étant des peintures représentant des femmes, l'artiste transforme son aspect physique pour ressembler le plus possible au personnage de l'œuvre source. Dans l'œuvre *Portrait (Futago)*, Morimura personnifie ainsi l'Olympia elle-même en plus de la femme noire en arrière-plan. Dans le cas de cette mise en scène, il se trouve que le personnage central de l'œuvre soit une femme nue. Ainsi, Morimura se travestit tout en laissant transparaître ses attributs masculins par son torse dénudé, sa pilosité faciale apparente et sa stature musculaire. Par ce dévoilement corporel, le travestissement opéré par Morimura devient encore plus ambigu. Il se montre avec des accessoires féminins – des bijoux, du maquillage, une perruque, des chaussons à talons – mais affirme son appartenance au sexe masculin en dévoilant sa nudité corporelle. Certes, il reprend la posture proposée dans l'œuvre de Manet, mais en détourne complètement le sens en remplaçant la figure de la femme par un homme travesti. L'œuvre originale qui présentait l'image d'une courtisane se trouve ainsi déviée par la présence masculine soulignée par l'autoportrait de l'artiste. En accentuant l'écart historique entre les deux œuvres, soit 127 ans²⁴, par la présence du travestissement, l'autoportrait contemporain engage une réflexion à un autre niveau que celui véhiculé dans l'œuvre d'origine. Cette distance temporelle de plus de cent ans ajoute effectivement à la différence de signification entre ces œuvres. En effet, entre

²³ Nous pensons principalement aux séries des actrices célèbres, ainsi que celle sur l'histoire de l'art s'étendant sur plusieurs productions incluant *Los Nuevos Caprichos* de 2005 et *Frida Kahlo* de 2001.

²⁴ Cette distance est d'autant plus accentuée si l'on considère que Manet s'est lui-même inspiré d'une œuvre du Titien pour créer son œuvre. Voir le chapitre précédent.

1863 et 1990, la production esthétique a vécu plusieurs bouleversements, surtout à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle.

La présence du travestissement dans l'œuvre *Portrait (Futago)* pointe cette distance historique par l'affirmation d'une différence sociale plutôt contemporaine. La présence de la courtisane, qui avait choqué le public de 1863, présentait déjà une certaine nouveauté dans l'expression de la différence. Peindre une fille de joie fut plutôt mal perçu par le public de l'époque de Manet. Ce métier, pourtant vieux comme le monde, fait encore aujourd'hui partie des tabous sociaux. Le travesti, qui demeure une figure en marge, représente également l'affirmation des différences entre les mœurs sociales. Ainsi, il est question – à cent ans d'intervalle – de pointer la présence de personnes vivant en marge de la société dite « normale ». Les contextes sociaux et artistiques ont certes changé depuis l'apparition de l'*Olympia*, mais le sujet de la confusion des genres est toujours un thème déstabilisant et attirant. Morimura joue sur ce thème en mettant en scène le travestissement, mais aussi en juxtaposant les cultures orientales et occidentales, tel que nous l'avons remarqué dans le chapitre précédent.

Morimura exploite le travestissement comme un élément jouant sur l'ambiguïté des apparences. Dans le cas de *Portrait (Futago)*, afin de citer « conformément » l'œuvre source, il doit y avoir la présence d'un nu féminin. Ne disposant que de son corps, Morimura le transforme afin de le faire ressembler le plus possible au personnage de l'*Olympia*, mais sans utiliser de prothèse pouvant déjouer l'apparence sexuelle – tel que le ferait Cindy Sherman²⁵. Le nu proposé par Morimura plonge donc la proposition esthétique dans une incertitude sexuelle. Le spectateur doit affronter l'ambiguïté du personnage travesti. Morimura ne nie pas son propre sexe, il s'amuse plutôt à reproduire une œuvre majeure de l'histoire de l'art, en prenant son corps comme modèle. Afin de

²⁵ L'artiste américaine Cindy Sherman, qui a orienté une partie de sa production sur la citation de l'histoire de l'art, utilise beaucoup de prothèses pour changer son apparence. Morimura usera de prothèses plus tardivement, principalement dans la série *Los Nuevos Caprichos*, afin de prendre des formes non humaines, et non pas dans un but de travestissement. Voir Rosalind, Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993*. New York, Rizzoli, 1993, 240 pages. Arthur C. Danto, *Cindy Sherman: History Portraits*. Munich, Schirmer, 1991, 63 pages. Yasumasa Morimura, *Los Nuevos Caprichos*, New York, Yasumasa Morimura et Yoshiko Isshiki Office, 2005, 53 pages.

s'adapter à la proposition esthétique de l'œuvre citée, il transforme son identité sexuelle. Tel un jeu de déguisement, l'artiste personnifie lui-même les personnages des œuvres qu'il cite afin de s'approprier l'image source. Non seulement Morimura cite une œuvre importante de l'histoire de l'art, mais il l'interprète par sa participation physique à la mise en scène photographique. Il est alors possible de penser que par cette incursion au cœur de l'œuvre citée, l'artiste contemporain réussit pleinement à se l'approprier. En effet, nous remarquons que par l'acte de la citation et la présence de l'autoportrait, Morimura fait une double appropriation de l'œuvre source. Par l'incursion de son portrait au cœur de la représentation, Morimura investit non seulement l'œuvre source en la citant, mais également en la personnifiant. Cette incarnation de l'*Olympia* permet à Morimura de compléter son appropriation en une adaptation totale de l'œuvre source.

La présence de cet autoportrait travesti suggère un certain narcissisme puisque l'artiste s'attribue les deux principaux rôles. Morimura se met en scène en tant qu'auteur de l'œuvre, mais également en tant que sujet. Dans la section suivante, nous verrons que le travestissement, de même que l'autoportrait sont en partie liés à la notion de narcissisme.

4.3.1 Le narcissisme dans le travestissement et l'autoportrait

La notion de narcissisme prend ses origines dans la mythologie grecque. Fils d'un dieu et d'une nymphe, Narcisse était un jeune homme très beau qui suscitait l'amour de beaucoup de femmes et d'hommes. En refusant les avances d'un de ses prétendants, Narcisse se vit jeter le sort de tomber amoureux sans jamais pouvoir combler ses désirs. Lorsqu'il vit pour la première fois son reflet dans l'eau d'une source, il s'éprit de son image. Se languissant de désir devant sa propre réflexion, Narcisse ne supportait pas de ne pouvoir assouvir ses désirs et se donna la mort. Près de ce point d'eau naquit de son sang une fleur blanche à corolle rouge nommée narciss²⁶.

²⁶ Robert-Jacques Thibaud, *Dictionnaire de mythologie et de symbolique grecque*, Paris, Dervy, 1996, p. 423.

Le terme de narcissisme vient donc de ce mythe où l'amour de soi porte à la destruction. En psychanalyse, cette notion représente « [...] l'investissement total de l'énergie d'un individu qui a pour objet sa propre personne²⁷ ». Le narcissisme, contrairement à ce que l'on pourrait croire, fait partie du développement normal de tout individu. Il permet d'élaborer l'estime de soi. Comme toute caractéristique psychologique, il peut parfois être poussé à outrance et devenir maladif. L'auteure Annie Goyer mentionne que le narcissisme réside dans l'incapacité de préserver une image saine et positive de soi-même. Le narcissique se réfugie alors dans le monde imaginaire qu'il se bâtit. Caractérisé par une attitude égocentrique, le narcissique met principalement l'accent sur l'image montrée aux autres.

En projetant de soi-même une image différente de celle présentée dans la vie quotidienne, l'acte du travestissement et de l'autoportrait pourrait contenir un certain degré de narcissisme. Se concentrant sur l'image présentée à son public, le travesti autant que l'autoportraitiste soigne, dans une majorité de cas, son apparence afin de se présenter au meilleur de son art. Plus évident dans l'autoportrait, le narcissisme s'y présente telle une représentation idéale que l'artiste aimerait se voir attribuer. Dans le travestissement, le narcissisme se présente plutôt comme une tentative « [...] de maintenir la représentation et l'estime que l'individu a de lui-même²⁸ ». Annie Goyer explique que les travestis présentent parfois des attitudes liées au narcissisme par le besoin d'attention qu'ils démontrent. Souvent, les travestis portent une grande attention à leur apparence corporelle. Ils désirent être impeccables afin de susciter l'admiration des autres pour avoir « [...] l'impression d'exister, de s'aimer et d'être aimé des autres²⁹ ». Ainsi, l'auteure précise que chez les travestis de type *fétichiste*, le narcissisme vient combler une partie de ce sentiment de différence sociale par l'attention corporelle que ces individus s'octroient.

²⁷ Annie Goyer, *op. cit.*, p. 3.

²⁸ *Ibid.*, p. 10.

²⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

4.4 Origine de l'autoportrait

La tradition de l'autoportrait remonte aux temps les plus anciens. Les artistes ont toujours eu le réflexe de se représenter dans des œuvres afin de s'immortaliser. « Voir son propre regard, se connaître comme les autres vous connaissent : l'autoportrait incarne le rêve de l'humanité³⁰ ». Avant le XVII^e siècle, les artistes désirant laisser trace de leur existence avaient pris l'habitude depuis la Renaissance de s'incorporer dans les commandes. Ainsi, ils s'intégraient discrètement en tant que spectateur de la scène principale qui présentait, selon le dessein du propriétaire de l'œuvre, une volonté politique ou religieuse. L'artiste propose alors son autoreprésentation en aristocrate plutôt qu'en artisan souillé par le matériau utilisé. Voulant justement se détacher du travail manuel associé au statut d'artisan qui leur était attribué depuis le Moyen-Âge, les artistes promouvaient leur nouveau statut d'intellectuel en se représentant avec des poses et des toilettes plus bourgeoises. Cette nouvelle convention change l'autoreprésentation de l'artiste dont « [...] l'attention se détourne des contingences matérielles pour se concentrer sur l'«idée»³¹ ».

La recherche de sa propre identité est aussi un aspect traité dans l'autoportrait. L'artiste profite de ce moment d'introspection pour interroger sa profession, mais aussi sa propre personnalité. Peindre ou sculpter son propre portrait lui permet d'explorer la matière en plus de tenter de prendre connaissance de soi³². D'ailleurs, l'avènement de « La photographie a facilité une prise de conscience de l'identité individuelle³³ ». L'artiste façonne son image et se représente, entre autres, tel qu'il aimerait être. En

³⁰ Philippe Cyroulnik (dir. publ.), *À visages découverts. Pratiques contemporaines de l'autoportrait*, Montbéliard, Le 19 Centre régional d'art contemporain, 2005, p. 6.

³¹ Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1982, p. 135.

³² Thérèse Saint-Gelais, *Autoportraits de Sofonisba Anguissola, Angelica Kauffmann et Eleanor Antin et leur inscription dans l'histoire de l'art*, Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en esthétique, Nanterre, Université de Paris X, 1987, p. 31.

³³ Lori Pauli (dir. publ.), *La photographie mise en scène. Créer l'illusion du réel*, Londres, Merrell, 2006, p. 138.

travaillant sur son portrait, il approfondit non seulement la connaissance de lui-même, mais il étudie également l'image transmise à son public. Tel un narcissique fasciné par ce qu'il voudrait montrer de lui-même, l'artiste tente de trouver l'image idéale de son autoreprésentation.

À force de se contempler, l'artiste « [...] aime son image, or toute image est autre³⁴ ». Se transposer sur une image implique en effet un détachement face à sa propre identité, ce qui amène l'artiste à se contempler comme un être différent et séparé de lui-même. « [...] nous sommes sur le terrain d'une expérience intérieure [...] confrontée sans cesse à la question de la relation [...] de l'être avec le paraître [...]»³⁵, ce qui amène l'exécution d'un portrait idéalisé dans lequel l'artiste se présente sous un angle faussé. L'autoreprésentation devient alors biaisée par une introspection excessive et présente un portrait dépourvu de naturel. Malgré sa présence, l'artiste est séparé de lui-même par son reflet qu'il a façonné dans le but de se représenter sous le meilleur des angles possibles³⁶.

L'autoportrait propose ainsi une représentation de l'artiste dépourvue de réalisme et de naturel par le façonnement d'une mise en scène judicieusement structurée. Que ce soit par le biais de la peinture, de la sculpture ou de la photographie, « [...] l'artiste se met dans une situation mentale de pose et le fameux "naturel" de l'autoportrait n'existe pas, l'artiste étant conscient de son acte³⁷ ». L'aspect théâtralisant de la pose et de la mise en scène annule effectivement la spontanéité de tout portrait, encore plus s'il s'agit d'un autoportrait. L'exposition présentée au Musée des Beaux-Arts du Canada à l'été 2006, *La photographie mise en scène. Créer l'illusion du réel*, retrace la présence de la théâtralité dans l'histoire de la photographie. Tel que les commissaires l'ont bien démontré, la mise

³⁴ Jacquie Barral, *Le portrait en abyme*, Lyon, Aléas, Séminaire Érap. de l'Université Jean Monnet, 2001, p. 69.

³⁵ Philippe Cyroulnik, *op. cit.*, p. 179.

³⁶ Cette habitude de façonner son image dans le but de se montrer sous le meilleur angle ne caractérise pas toujours les autoportraits. En effet, il y a des artistes qui présentent des autoportraits non flatteurs, comme par exemple Gina Pane qui montre des œuvres témoins de son automutilation, ou si l'on remonte plus loin, Rembrandt ou Van Gogh dont les autoportraits ne montrent pas une image idéalisée d'eux-mêmes.

³⁷ *Ibid.*, p. 74.

en scène photographique se trouve dans la lignée de la peinture théâtralisante, même si « Plusieurs historiens de la photographie ont ignoré la photographie mise en scène, glissant sur le sujet comme s'il correspondait à un moment d'égarement, une plaisante distraction dans l'évolution de cette forme d'art³⁸ ». Or, la photographie reprend parfois la théâtralité caractéristique à toute forme artistique à travers l'histoire. Il est donc inapproprié d'affirmer qu'un cliché photographique d'ordre artistique, voire publicitaire, rend la spontanéité de l'instant.

L'autoportrait n'échappe pas à cette réalité. L'artiste peut décider de se représenter en se montrant sous un angle qui lui convient. Ainsi, tel un acteur, il a souvent recours à des accessoires ou à des environnements dans lesquels il désire être représenté. L'artiste n'est alors plus « [...] qu'un objet, un pantin ; l'individualité se dépersonnalise, perd sa substance³⁹ ». La mise en scène vient donc effacer le naturel sans toutefois occulter une certaine exploration identitaire. En se représentant à divers moments de leur vie ou dans diverses poses – car il est rare qu'un artiste ne fasse qu'un seul autoportrait –, les artistes cherchent à montrer leur transformation et leur évolution personnelle.

Avec la généralisation de la pratique photographique depuis le début du XX^e siècle, l'autoportrait est amené à occuper une place importante dans la représentation artistique. La recherche identitaire que génère l'autoportrait, tel que nous l'avons souligné précédemment, s'accroît avec l'utilisation du médium photographique. En utilisant leur corps comme modèle pour la facilité d'accessibilité que cela leur procure, les photographes peuvent dorénavant prendre un cliché d'eux-mêmes sans difficulté. À force de s'autoreprésenter, certains artistes tentent alors de pousser toujours plus loin la maîtrise de leur image – en supposant qu'une telle chose soit possible. Ce savoir-faire amène un nouveau cadre de représentation, et les autoportraits de Morimura en sont des exemples éloquents. Par ailleurs, le déguisement – et par extension le travestissement – deviennent plus présents au sein de la pratique du portrait et également de l'autoportrait

³⁸ Lori Pauli, *op. cit.*, p. 68.

³⁹ Philippe Cyroulnik, *op. cit.*, p. 76.

photographique. Cette tradition découle des anciens portraits théâtralisants. Non seulement les individus qui venaient faire prendre leur portrait – au début par les peintres puis par les photographes – étaient souvent accoutrés de leurs plus beaux atours, mais le décor tenait parfois une place d'importance. L'utilisation de décors pour les portraits photographiques ne fut toutefois qu'une mode américaine qui s'estompa au tout début du XX^e siècle. On opta davantage pour des fonds neutres classiques, tel que la tradition du portrait peint l'avait perpétré depuis plusieurs siècles. La tradition du déguisement, quant à elle, devient peu à peu plus spécifique aux photographies de type artistique. Dans l'art actuel, nous remarquons d'ailleurs une forte présence du déguisement et du travestissement dans les autoportraits photographiques⁴⁰. Se transformer devient un moyen efficace pour changer d'apparence dans le but d'explorer différentes voies esthétiques :

La notion de déguisement redouble à l'infini l'autoportrait : la démultiplication des recouvrements, le revêtement dans tous ses états : se sentir autre que soi par d'autres vêtements, les artifices du vêtement, le carnavalesque [...]. Sous couvert d'identification, cette propension à ressembler à l'autre au point d'en revêtir parfois l'aspect physique (travesti, transvêtu) permettrait ainsi de se cacher derrière une personne [...].⁴¹

Un autoportrait présentant l'artiste travesti renforce la mise en scène de l'œuvre. Nous sommes alors emportés par la théâtralisation mise en place dans l'image au point d'en oublier la présence de l'autoportrait. Tel est le cas dans l'œuvre *Portrait (Futago)* de Morimura. L'adroite mise en scène photographique de la citation de Manet détourne l'attention du spectateur vers une recherche des similarités – tel un jeu d'acuité visuelle – plutôt qu'une reconnaissance de l'autoportrait de l'artiste. Le travestissement de l'artiste amplifie ainsi la citation. En se présentant en Olympia, Morimura dissimule sa propre identité. La présence des travestissements de l'artiste accroît la ressemblance aux personnages de l'œuvre source, mais camoufle son autoportrait. La forte théâtralité de son travestissement dérobe alors l'impact de la présence de l'autoportrait au profit de celle de la citation. Contrairement à la tradition de l'autoportrait qui place l'artiste au

⁴⁰ Nous pensons principalement aux artistes tels que Cindy Sherman, Leigh Bowery, Alberto Sorbelli et Yasumasa Morimura.

⁴¹ Jacque Barral, *op. cit.*, p. 72.

centre de la réflexion, Morimura joue sur la présence de la citation pour effacer sa présence. Ainsi, la reconnaissance de l'œuvre citée prend le dessus sur l'autoportrait. Le spectateur remarque tout d'abord la citation pour ensuite distinguer l'incongruité du personnage central qui souligne l'interprétation de l'œuvre source par la présence de l'autoportrait de l'artiste japonais.

4.4.1 L'autoportrait chez Yasumasa Morimura

Nous observons également que Morimura joue sur les conventions de l'autoportrait. Il reprend la disposition du portrait nu de l'Olympia, et le transforme en autoportrait. Ce glissement de genre ajoute à la transformation opérée par l'artiste japonais dans l'œuvre *Portrait (Futago)*. Avant l'arrivée de l'esthétique contemporaine, rares étaient les autoportraits d'artistes présentant leur nudité. L'autoportrait conventionnel peint suggérait, entre autres, une pose montrant le buste détourné de l'artiste à son chevalet. Avec l'avènement de la technique photographique, les conventions esthétiques changent. L'artiste n'est plus contraint de passer du miroir au chevalet constamment. Il peut immortaliser son image par un simple appui sur un détonateur relié à l'appareil. Les artistes peuvent désormais prendre la pose qu'ils désirent. Cependant, au début de l'apparition de la photographie, les photographes conservent les règles d'usage du portrait pour prendre leurs clichés. Sobres et austères, les premiers portraits photographiques ne diffèrent pas de ceux peints. Cela prendra plusieurs décennies avant que les conventions photographiques se développent et évoluent⁴².

Dans l'œuvre *Portrait (Futago)*, Morimura se montre donc travesti afin que la ressemblance avec l'œuvre source soit plus réaliste. S'il n'avait pas eu recours à ce travestissement, le spectateur n'aurait pas pu faire l'analogie formelle aussi rapidement. Le travestissement devient ici une marque qui indique la citation. Ainsi, tel les guillemets en littérature, le travestissement, dans ce cas spécifique, nous fait remarquer la

⁴² Il s'agit de penser à l'évolution de la technique photographique depuis son apparition avec l'annonce officielle du brevet de Daguerre en 1839. Non seulement il y a eu une évolution dans la manière de prendre les clichés d'un portrait ou d'un paysage, mais il y a surtout eu d'énormes améliorations dans la technique de prise de photos avec, par exemple, une grande diminution du temps d'exposition. Voir Ben Maddow, *Visages. Le portrait dans l'histoire de la photographie*, Paris, Denoël, 1982, 221 pages.

ressemblance avec l'œuvre source. Sans les attributs féminins, nous aurions pu y voir une représentation d'un nu masculin faisant un rappel à l'histoire du nu. Cependant, le spectateur initié remarque que cette pose exacte, entourée de ces accessoires précis, vient d'une œuvre particulière de l'histoire de l'art, soit l'*Olympia* de Manet.

Nous mentionnons fréquemment la personnification du personnage principal, mais nous omettons plus souvent qu'autrement de rappeler qu'un second autoportrait de l'artiste se trouve dans la figure de la domestique. Personnage effacé, autant dans l'œuvre source que dans la citation, la servante n'est là que pour affirmer la présence de la courtisane. Dans ses œuvres, Morimura prend place dans tous les personnages représentés. Ainsi, s'il cite une œuvre qui rassemble plusieurs personnages, Morimura s'autoreprésentera dans chacun d'eux. Morimura investit l'art de l'autoportrait pour présenter un double de soi dans la représentation de l'Autre, mais il se présente littéralement en double, voire même en triple dans certains cas. C'est le cas par exemple dans l'œuvre *Three Women, Three Minds* (fig.7) de sa dernière série *Los Nuevos Caprichos* inspirée des *Caprices* de Francisco Goya. Morimura personnifie les trois femmes de la gravure d'origine. Cette habitude de proposer des autoportraits dédoublés amène un aspect burlesque empreint d'irréalisme. Ce doublonnage ancre les préoccupations artistiques de Morimura dans son époque où le clonage demeure le centre des préoccupations scientifiques du début du XXI^e siècle.

Même s'il y a trace de pigment sur la toile, on comprend alors que l'artiste travaille ses œuvres à l'aide de programmes informatiques. Chaque autoportrait étant le résultat d'un cliché, Morimura les assemble numériquement afin de les mettre en scène dans une seule image. La présence de plusieurs autoportraits dans une même œuvre suggère une certaine fantaisie visuelle⁴³. Morimura joue avec cet aspect surréaliste de la présence de multiples autoportraits. Par ailleurs, il accentue l'effet de théâtralité de la photographie en prenant des attitudes faciales se rapprochant des personnages cités. Il va donc au-delà de l'autoportrait classique en interprétant les gestes des personnages originaux. Telle une représentation théâtrale, l'œuvre citationnelle de Morimura propose une mise en scène

⁴³ Dès les débuts de l'histoire de la photographie, on retrouve des autoportraits doubles ou des portraits doubles dans une même construction photographique. Voir Lori Pauli (dir. publ.), *op. cit.*, 176 pages.

qui semble vivante grâce à cette interprétation de l'artiste. Nous pensons ainsi que l'artiste réussit à créer une œuvre entièrement nouvelle tout en faisant référence à une œuvre déjà existante. Il fait certes un renvoi à l'œuvre source dans son agencement formel, mais l'apport de ses autoportraits qui sous-entendent d'autres sources d'inspiration (l'art japonais ou le travestissement) parviennent à transcender la citation en une proposition esthétique différente et unique.

Il est possible d'observer que l'œuvre *Portrait (Futago)* renferme divers degrés de lecture allant de la citation à l'autoportrait, en passant par les interrogations identitaires du travestissement et du narcissisme. Toutes ces propositions esthétiques sont évidemment reliées puisqu'elles se côtoient dans une seule et même œuvre. Nous pouvons toutefois penser qu'il existe une hiérarchie entre celles-ci puisque la lecture du spectateur dépend, entre autres, de ses connaissances en histoire de l'art. Dès le départ, une œuvre citationnelle cible un auditoire instruit qui peut reconnaître l'origine de la citation. Si le spectateur ne peut comprendre la citation, l'œuvre perd alors tout son sens de signification. L'œuvre de Morimura, même si elle propose des lectures liées à l'identité en abordant des thèmes comme le travestissement ou le narcissisme, ne peut être entièrement comprise sans cette référence à l'œuvre source. Le travestissement opéré par l'artiste se justifie principalement par ces renvois historique et esthétique. Il en est de même pour l'autoportrait. La raison pour laquelle Morimura se représente en *Olympia* demeure incomplète si l'on ne peut se référer à l'œuvre source. La compréhension de son autoportrait travesti réside dans la citation de l'œuvre de Manet. Si le spectateur ne reconnaît pas la citation, il passe alors à côté de la signification principale de l'œuvre. Même s'il peut y voir une œuvre dans laquelle il y a présence d'un travesti, le spectateur qui ne connaît pas l'histoire de l'art ne pourra faire l'association entre le portrait et la citation de Manet.

Les notions vues dans ce dernier chapitre nous ont permis d'analyser plus en profondeur la portée et la signification de notre étude de cas *Portrait (Futago)* de Yasumasa Morimura. En effet, la présence du travestissement est une caractéristique formelle qui se note dès le premier regard porté sur cette œuvre. Afin de mieux comprendre la

signification de la présence de ce travesti, l'historique et la conceptualisation du phénomène du travestissement s'est avéré essentiel. Aussi, il était essentiel de parler de l'autoportrait, qui est également une compréhension clé de l'œuvre présentée. Dans la conclusion qui suit, il s'agira de revenir brièvement sur les notions explorées dans le mémoire et de trouver une nouvelle possibilité analytique de la citation de Morimura orientée sur la présence de l'Autre dans l'autoportrait et le travestissement.

CONCLUSION

L'esthétique de Yasumasa Morimura interprète, revisite et infiltre des images du passé souvent issues de l'histoire de l'art, tout en les transformant par la présence de son autoportrait. Il est d'ailleurs étrange de constater que l'artiste préfère placer sa production du côté de la performance plutôt que de la photographie¹, comme s'il privilégiait l'acte du travestissement plutôt que le résultat obtenu. Par tout un travail de mise en scène de l'espace et du corps, Morimura réalise une performance certes, mais l'œuvre photographique qui en découle – même si elle est témoin de cette performance – demeure une réalisation artistique en soi.

En mélangeant les genres, les styles et les origines, Morimura réussit à présenter une nouvelle esthétique relevant du phénomène citationnel. Dans le présent mémoire, il nous a été possible de constater que l'interprétation de l'*Olympia* de Manet opérée par Yasumasa Morimura dans l'œuvre *Portrait (Futago)* propose plusieurs lectures, ce qui a orienté notre choix vers cette œuvre. En juxtaposant les cultures orientales et occidentales, en revisitant l'histoire de l'apparition de l'*Olympia* et en se présentant au cœur de la représentation, Morimura, pensons-nous, parvient à investir l'œuvre source dans les moindres détails. La photographie contemporaine de Morimura procure ainsi une nouvelle proposition esthétique plutôt qu'une imitation servile de l'œuvre originale. Tout en suggérant un nouvel horizon de lecture, l'œuvre contemporaine conserve un lien inévitable avec l'*Olympia* par la reprise formelle des éléments. Cette œuvre devient alors déterminante dans notre analyse, puisqu'elle demeure la matière première même de la photographie de Morimura.

Avant toute analyse de *Portrait (Futago)*, il nous a fallu comprendre le phénomène citationnel afin de pouvoir le rattacher à la production de Morimura. Dans le premier chapitre, nous avons observé la définition et la signification du terme « citation » à partir d'auteurs s'étant intéressés à sa compréhension. Nous avons basé nos recherches

¹ Roberto Velásquez et Pilar Gonzalo, *Yasumasa Morimura. Historia Del Arte*. Madrid, Fundación Telefónica, 2000, p. 91.

théoriques sur les travaux d'Antoine Compagnon, de René Payant, de Dominique Chateau, de Marie-France Chambat-Houillon et d'Anthony Wall ainsi que sur les ouvrages collectifs *Citer l'autre* et *Citation et détournement*. Analyser son fonctionnement et revisiter les définitions de la citation nous a permis d'affirmer que l'esthétique de Yasumasa Morimura relevait sans doutes possibles du phénomène citationnel. Dans ce même chapitre, nous avons entrepris d'observer la terminologie pouvant être associée au terme de la citation. Nous avons alors établi nos comparaisons d'après l'ouvrage d'Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, pour mieux cibler les définitions des mots : imitation, parodie, pastiche, copie, reproduction, plagiat, contrefaçon et emprunt. D'autres mots – appropriation, ready-made, ressemblance, intertextualité et détournement – nous ont semblé pertinents de juxtaposer à la citation par leur présence dans de nombreux ouvrages portant sur le sujet. À la lumière de nos lectures, nous avons alors pu associer le phénomène citationnel de Morimura à certains de ces mots. Tout d'abord, nous retrouvons dans ces citations, une *appropriation* des éléments formels des œuvres sources. Même s'il y a un certain *détournement* de l'œuvre originale dû à l'interprétation de Morimura, nous pouvons dire que ses œuvres *ressemblent* à leurs modèles. Comme le *remake* au cinéma, la citation s'adresse à un public initié au monde de l'art qui doit reconnaître la relation entre les oeuvres, ce qui prouve que dans toute citation il y a présence d'une *intertextualité*. Toutefois, le phénomène citationnel ne peut être associé, selon nous, aux termes d'*imitation*, de *copie*, de *reproduction*, de *plagiat* ou de *contrefaçon* puisqu'il n'y a pas de dissimulations des sources picturales. En reprenant l'entière disposition formelle des œuvres originales, Morimura affirme au contraire ses sources. De même qu'on ne peut juxtaposer l'*emprunt* à la citation, puisque le citateur n'a pas l'accord de l'auteur de l'œuvre originale, il est incongru de relier ce phénomène au *ready-made*. Certaines citations peuvent contenir une dimension *parodique* ou même être un *pastiche* de l'œuvre source, mais nous ne pensons pas en trouver trace dans l'œuvre *Portrait (Futago)* de Morimura.

À la lumière de toutes ces explorations théoriques entourant le phénomène citationnel, nous avons fait un survol de la tradition esthétique nippone afin de comprendre l'origine artistique de Morimura. Dans le second chapitre, il fut tout d'abord question de présenter

un condensé historique de l'art japonais pour arriver à la compréhension du phénomène de l'« occidentalité ». En observant ce phénomène, nous avons alors pu relier l'esthétique de Morimura avec cette tradition nipponne qui consiste en une acculturation volontaire, une absorption culturelle de tout ce qui vient de l'Occident. Nous avons profité de cet élément d'analyse pour mentionner la présence du Japonisme en France au milieu du XIX^e siècle. L'art japonais, en particulier les estampes *Ukiyo-e*, a inspiré les découvertes picturales occidentales de l'époque. La prise de connaissance de l'art nippon a alors contribué à l'essor de la modernité artistique, ce que nous avons approfondi au chapitre suivant. Ainsi, cette juxtaposition entre l'« occidentalité » et le Japonisme nous a permis de démontrer la corrélation entre la citation de Morimura et son œuvre source, soit *l'Olympia* de Manet. En effet, en citant Manet – en absorbant donc en partie la culture occidentale – Morimura souligne, selon nous, la présence de l'influence de l'art nippon à cette époque en France. Cette première analyse illustre la complexité des citations de Morimura, qui vont au-delà de la simple reprise formelle des éléments. Ainsi, cette association entre le phénomène de l'« occidentalité » et le Japonisme nous a amené à présenter l'artiste contemporain en faisant un survol de sa pratique esthétique en général.

Suite à l'exploration de l'art japonais, et à la présentation de la pratique de Morimura, il s'agissait d'entamer l'analyse de l'œuvre choisie. Dans le troisième chapitre, nous avons débuté cette analyse en pointant les sources occidentales présentes dans *Portrait (Futago)*. En rassemblant les éléments historiques de l'apparition de l'œuvre source *l'Olympia* de Manet – œuvre déterminante dans le développement pictural occidental –, et en expliquant les raisons de sa rupture avec la tradition, nous avons pu observer les disparités et similarités formelles et esthétiques entre les œuvres de Giorgione, Titien, Manet et Morimura. Dans la seconde partie de ce chapitre, nous avons présenté les sources orientales de *Portrait (Futago)*. Ainsi, en observant l'esthétique des estampes *Ukiyo-e*, et du théâtre *kabuki*, nous étions en mesure de trouver ou non des analogies. D'un point de vue formel, nous n'avons aucun doute de la relation entre l'œuvre de Morimura et des estampes japonaises. Toutefois, en observant le théâtre japonais, nous avons remarqué que la pratique de Morimura s'en distancie quant à la manière de se travestir. En effet, le travestissement masculin du théâtre japonais exagère les traits et les

gestes des acteurs souvent à l'aide du maquillage. Cette exubérance ne se retrouve pas dans le travestissement de Morimura. À cet effet, nous avons souligné que ce type de travestissement pourrait davantage être lié à la tradition du théâtre élisabéthain dans lequel le travesti reste sobre par souci de réalisme.

Pour compléter l'analyse de l'œuvre de Morimura, il était essentiel de commenter la présence du travestissement et de l'autoportrait dans l'œuvre. Ainsi, le quatrième et dernier chapitre s'est tout d'abord concentré sur la compréhension du phénomène du travestissement. Après avoir mentionné son origine, nous avons observé que cet art du déguisement regroupe diverses tendances qui devaient être différenciées selon le style du travestissement opéré par l'individu. Ainsi, nous avons distingué le travestissement évènementiel référant au caractère spectaculaire des représentations *drag queen*, au travestissement de type fétichiste caractérisant les hétérosexuels se travestissant dans le but d'obtenir une satisfaction sexuelle. Servant d'outil à la représentation, le travestissement opéré dans l'œuvre *Portrait (Futago)* ne peut se ranger sous la bannière du fétichisme. Toutefois, même s'il ne présente rien de réellement spectaculaire – comme c'est le cas chez les *drag queens* – nous avons observé que le travestissement tel que pratiqué par Morimura pouvait se rapprocher des travestissements évènementiels. En effet, les travestissements des *drag queens* et celui servant à la création d'une œuvre plastique ont au moins une caractéristique commune, celle de l'utilisation du déguisement de façon occasionnelle dans un cadre de création. C'est principalement cette spécificité qui nous a amené à trouver une association entre ces deux types de travestissement. La présence du travesti dans l'œuvre *Portrait (Futago)* nous a également amené à pointer une certaine distance historique avec son œuvre source. En effet, en insérant un travesti dans l'imagerie d'une œuvre plus ancienne, nous pensons que Morimura visait à souligner des différences sociales. Or, même si elle demeure contemporaine, cette distinction rappelle celle placée par Manet dans *l'Olympia* représentée par la courtisane. L'œuvre de Manet avait alors choqué le public de l'époque qui n'acceptait pas qu'une femme de désinvolture tienne la place du personnage central de l'œuvre. Dans ce chapitre, nous avons aussi condensé un historique de l'autoportrait. En observant le travestissement de Morimura dans l'œuvre *Portrait (Futago)*, nous avons

souligné la présence de deux autoportraits de l'artiste (le personnage principal de l'*Olympia* et celui de la servante en arrière-plan). Aspect non négligeable de l'œuvre de Morimura, l'autoportrait travesti proposé ici transforme encore une fois les conventions du genre. Ainsi, en présentant un homme dans la peau d'une femme afin de ressembler le plus possible à l'œuvre source, l'artiste pointe la présence de la citation. Tels les guillemets en citation littéraire, nous avons observé que la présence travestie de Morimura pouvait être un indicateur de la citation.

L'analyse approfondie de l'œuvre *Portrait (Futago)* de Morimura effectuée dans le présent mémoire nous a été rendue possible grâce aux différents concepts élaborés dans les chapitres résumés ci-haut. Nous remarquons que c'est principalement l'étude des notions de travestissement et d'autoportrait qui a pu nourrir l'analyse de *Portrait (Futago)* avec un regard plus contemporain axé sur l'affirmation identitaire et la confusion des genres. La relation formelle entre les œuvres mentionnées demeure toutefois primordiale pour entreprendre une analyse de l'œuvre citationnelle – qui n'est citationnelle que si elle est mise en relation avec ses œuvres sources. L'analyse d'une œuvre ne semble jamais terminée. Après la relecture de ce mémoire, d'autres pistes analytiques nous sont apparues. Ainsi, nous avons noté que la présence de l'Autre dans cette œuvre est significative. Que ce soit en analysant la présence du travestissement (où le travesti représente l'Autre) ou de l'autoportrait (qui par nature offre une image autre de soi), l'œuvre de Morimura est investie par cette présence de l'Autre. Non seulement le travestissement indique la citation (comme nous l'avons vu au chapitre quatre), mais il désigne également cette différence entre la représentation « normale » de l'individu et celle du travesti. Même s'il semble incongru d'affirmer que l'artiste s'autoreprésente par la représentation de l'Autre, en l'occurrence le travesti, ne pouvons-nous pas penser que c'est par l'Autre qu'advient ici la citation. En effet, cette présence de l'Autre sous diverses représentations – soit le double travestissement, l'autoportrait, l'appel aux cultures occidentales et orientales – semble constituer la matière même de la citation de Morimura. Ainsi, il serait possible de poursuivre l'analyse de *Portrait (Futago)*, ou même de toute autre œuvre de Morimura présentant une citation de l'histoire de l'art, en

observant cet approfondissement de l'Autre que Morimura semble reconnaître à travers l'exploration picturale citationnelle.

En somme, la citation chez Morimura permet plusieurs lectures. Autant la présence de l'Autre y tient une grande place, autant nous remarquons que l'œuvre contient des sous-entendus stylistiques et historiques. Ainsi, en mélangeant les sources de l'œuvre, n'est-il pas possible d'affirmer que la citation opérée par l'artiste nippon va au-delà du mimétisme. Non seulement il réfère aux arts du passé et pointe l'histoire d'un genre, soit la peinture en tant que matériau, mais il soulève également des enjeux identitaires ancrés dans les problématiques esthétiques actuelles qui en révèlent toute l'ampleur analytique.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

- Baxandall, Michael. 1985. *L'œil du Quattrocento*. Paris: Gallimard, 254 pages.
- Becker, Howard. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 379 pages.
- Cauquelin, Anne. 1996. *Petit traité d'art contemporain*. Coll. La couleur des idées. Paris: Seuil, 179 pages.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 302 pages.
- L'Atelier d'Esthétique. 2002. *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*. Bruxelles: De Boeck, 349 pages.
- Robert, Paul (dir. publ.). 2004. *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert, 2949 pages.
- Souriau, Étienne. 1990. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses universitaires de France, 1415 pages.
- Thibaud, Robert-Jacques. 1996. *Dictionnaire de mythologie et de symbolique Grecque*. Paris : Dervy, 617 pages.

Artistes

Yasumasa Morimura

- Bryson, Norman. 1994. « Yasumasa Morimura, Mother (Judith II) ». *Artforum*, vol. 32, pp. 70-71.
- Bernière, Vincent, et Jean-Michel Charbonnier. 2000. « Art et homosexualité ». *Beaux-Arts Magazine*, no 198, pp. 96-109.
- Di Pietro, Monty. 2001. « Yasumasa Morimura ». *Art News*, vol. 100, no 10, pp. 185-186.
- Gumpert, Lynn. 1996. « Glamour Girls ». *Art in America*, vol. 84, pp. 62-65.

Jodidio, Philip. 1993. « Docteur Jeckil et Mr Morimura ». *Connaissance des arts*, no 493, pp. 104-107.

-----, 1997. « L'arc en ciel et les nuages ». *Connaissance des arts*, no 538, pp. 56-61.
Morimura, Yasumasa. 2005. *Los Nuevos Caprichos*. New York: Yasumasa Morimura et Yoshiko Isshiki Office, 53 pages.

Pauli, Lori (dir. publ.). 2006. *La photographie mise en scène. Créer l'illusion du réel*. Londres: Merrell, 176 pages.

Princenthal, Nancy. 2001. « Yasumasa Morimura at Luthring Augustine ». *Art in America*, vol. 89, pp. 110-111.

Velásquez, Roberto et Pilar Gonzalo. 2000. *Yasumasa Morimura. Historia Del Arte*. Madrid: Fundación Telefónica, 102 pages.

Verdier, Évence. 2003. « Personne est quelqu'un », *Parachute*, no 109, pp. 100-113.

Cindy Sherman

Danto, Arthur C. 1991. *Cindy Sherman: History Portraits*. Munich: Schirmer, 63 pages.

Krauss, Rosalind. 1993. *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli, 240 pages.

Pollack, Barbara. 1999. « Self-Denial ». *Art News*, vol. 98, no 11, page 146.

Schjeldahl, Peter et Lisa Phillips. 1987. *Cindy Sherman*. New York: Whitney Museum of American Art, 19 pages.

Claude Cahun

De Pittolo, Véronique. 1995. « Claude Cahun : La vie travestie », *Beaux-Arts Magazine*, no 131, pp. 81-85.

Leperlier, François. 1999. *Claude Cahun*. coll. Photo Poche. Tours: Nathan, 120 pages.

-----, 1992. *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*. Paris: Jean-Michel Place, 309 pages.

Édouard Manet

- Bataille, Georges. 1955. *Manet*. Genève: Skira, 135 pages.
- Fried, Michael. 1990. *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*. Saint-Amand: Gallimard, 264 pages.
- , 1996. *Le modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne III*. coll. Essais. Saint-Amand: Gallimard, 414 pages.
- , 1993. *Le réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne II*. coll. Essais. Mayenne: Gallimard, 416 pages.
- Hamilton, George Heard. 1954. *Manet and His Critics*. New Haven: Yale University Press, 295 pages.
- Lecaye, Henri. 1991. *Le secret de Baudelaire*. Cahors: Jean-Michel Place, 150 pages.
- Lipton, Eunice. 1992. *Alias Olympia: A Woman's Search for Manet's Notorious Model*. New York: Charles Scribner's Sons, 181 pages.
- Reff, Theodore. 1976. *Manet: Olympia*. Londres: Allen Lane, Londres, 132 pages.
- Sandblad, Nils Gösta. 1954. *Manet : Three Studies in Artistic Conception*. Ohlsson (Suède): Gleerup Lund, 183 pages.

Le Titien

- Arasse, Daniel. 2001. *On n'y voit rien*. Paris: Denoël, 189 pages.
- Goffen, Rona. 1997. *Titian's Venus of Urbino*. Cambridge: Cambridge University Press, 168 pages.
- Landi, Ann. 1998. « Naked Truths ». *Art News*, vol. 97, n° 8 (septembre), pp.128-130.

Art japonais

- Buisson, Dominique. 2001. *Le corps japonais*. Paris : Hazan, 215 pages.
- Chisaburo, Yamada, Sakamoto Mitsuru, Okamura Ryoichi, *et al.* 1980. *Japonisme in Art. An International Symposium*. Tokyo: The Society for the Study of Japonisme, Committee for the Year 2001, 331 pages.

- Cotter, Holland. 1992. « Mixed Messages from Old Japan ». *Art in America*, no 80 (mai), pp. 88-96.
- Geoffroy, Isabelle. 2001. « Étude des modalités d'appropriation de motifs iconographiques "occidentaux" par l'artiste japonaise Miran Fukuda ». Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 105 pages.
- Ishiziwa, Masao, Teizô Suganuma, Issho Tanaka, *et al.* 1983. *Art Japonais. Mémoire d'un Peuple*. Tokyo: Hologramme, 208 pages.
- Koplos, Janet. 1995. « How Japanese Is It? ». *Art in America*, no 83 (janvier), pp. 79-85.
- Koplos, Janet. 1997. « Through a Japanese Viewfinder ». *Art in America* (mars), pp. 84-93.
- Kozakaï, Toshiaki. 1991. *Les japonais sont-ils des occidentaux?* Paris: L'Harmattan, 221 pages.
- Lambert, Gisèle. 1994. *Ukiyo-e. Le monde éphémère et flottant du Japon au XVIII^e siècle*. Arcueil: Anthèse, 82 pages.
- Lucken, Michael. 2001. *L'art du Japon au vingtième siècle*. Paris: Hermann, 270 pages.
- Mason, Penelope. 1993. *History of Japanese Art*. New York: Harry N. Abrams, 431 pages.
- Murase, Miyeko. 1992. *L'art du Japon*. Coll. Encyclopédies d'aujourd'hui. Turin: Le livre de poche, 414 pages.
- Sabouret, Jean-François (dir. publ.). 1991. *Invitation à la culture japonaise*. Paris: La Découverte, 191 pages.
- Shimizu, Christine. 1997. *Femmes du Japon : Peintures de beautés*. Paris: Imprimerie Nationale, 245 pages.
- Tamba, Akira (dir. publ.). 1997. *L'Esthétique contemporaine du Japon. Théorie et pratique à partir des années 1930*. Paris: CNRS, 215 pages.

Citation

- Bannon, Lynn. 2002. « Citation en chaîne, Sherman, Ingres, Raphaël ». Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 119 pages.

- Beylot, Pierre (dir. publ.). 2004. *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris : L'Harmattan, 202 pages.
- Chambat-Houillon, Marie-France et Anthony Wall. 2004. *Droit de citer*, Rosny-sous-bois: Bréal, 128 pages.
- Charron, Marie-Ève. 2003. « Fonction auctoriale et travestissement chez Cindy Sherman ». Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures, Faculté des arts et des sciences, Montréal, Université de Montréal, 144 pages.
- Chateau, Dominique. 1998. *L'héritage de l'art : Imitation, tradition et modernité*. Coll. Ouverture Philosophique, Paris: L'Harmattan, 429 pages.
- Compagnon, Antoine. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 414 pages.
- Dion, Robert et Marty Laforest. 1987. « Avatars de la parodie: définitions et application du concept de parodie ». *RSSI*, vol. 7 (mars), pp. 75-82.
- Dubreuil-Blondin, Nicole. 1980. *La fonction critique dans le Pop Art américain*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 256 pages.
- En collaboration. 1991. *Aspects de l'art du XX^e siècle : L'oeuvre re-produite*. Meymac: Centre d'art contemporain, 173 pages.
- En collaboration. 2002. *Citation et détournement*, Lyon: GRIMH/GRIMIA Université Lumière-Lyon 2, 219 pages.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpseste : La littérature au second degré*. Coll. Essais. Paris: Points, 574 pages.
- Gillmor, Alison. 1994. « Quotation: Re-Presenting History ». *Canadian Art*, v. 11 (hiver), pp. 74-75.
- Greenberg, Clement. 1995. « La peinture moderniste ». In *À propos de la critique*, sous la dir. de Dominique Chateau. Paris : L'Harmattan, 360 pages.
- Krauss, Rosalind. 1989. « Originality as Repetition: Introduction ». *October*, no 37 (été), pp. 35-40.
- Krauss, Rosalind. 1980. « Re-Presenting Picasso ». *Art in America*, (décembre), pp. 91-96.
- Lipman, Jean Herzberg et Richard Marshall. 1978. *Art about Art*, Catalogue d'exposition (New York, Whitney Museum of American Art, 19 juillet-24 septembre 1978). New York: E.P. Dutton, 159 pages.

- Lupien, Jocelyne, 2005. « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels ». In *Citer l'autre*, sous la dir. de Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 159-168.
- Marzorati, Gerald. 1986. « Art in the (Re)Making ». *Art News*, vol. 85 (mai), pp. 90-99.
- Payant, René. 1979. « L'art à propos de l'art. Première partie: la question de la citation ». *Parachute*, no 16 (automne), pp. 5-8.
- Payant, René. 1980. « L'art à propos de l'art. Seconde partie: citation et intertextualité ». *Parachute*, no 18 (printemps), pp. 25-32.
- Popelard, Marie-Dominique et Anthony Wall (dir. publ.). 2005. *Citer l'autre*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 252 pages.
- Reff, Theodore. 1977. « Duchamp & Leonardo: L.H.O.O.Q.- Alikes ». *Art in America*, (janvier- février), pp. 83-93.
- Schneider, Michel. 1985. *Voleurs de mots*. Paris: Gallimard, 392 pages.
- St-Pierre, Gilles. 1992. « À propos des vierges à l'enfant et leurs versions postmodernes dont la recherche portait sur la citation et la parodie en art contemporain ». Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en Études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 51 pages.
- Wallace, William E. 1997. « Titian's Venus and the Organ Player ». *Art News*, vol. 96, no 5 (mai), pp. 135-136.
- Young, Christopher. 1993. *The Purloined Image*. Flint: Flint Institute of Arts, 96 pages.

Imitation – Parodie

- Dion, Robert et Marty Laforest. 1987. « Avatars de la parodie: définitions et application du concept de parodie ». *RSSI*, vol. 7 (mars), pp. 75-82.
- En collaboration. 2002. « Copier, voler, les plagiaires ». *Critique*, n° 663-664 (août-septembre), Paris: de Minuit, pp. 589-746.
- Fried, Michael. 1989. « Antiquity Now: Reading Winckelmann on Imitation ». *October*, no 37 (été), pp. 87-97.
- Landi, Ann. 1998. « Naked Truths ». *Art News*, vol. 97, no 8 (septembre), pp. 128-130.
- Platon. 1966 [IVe siècle av. J-C.]. *La République, Livre X*. Paris: Flammarion, pp. 481-498.

Reed, Arden. 2003. « Spanish France ». *Art in America* (mai), pp. 112-159.

Appropriation

Buchloh, Benjamin H.D. 1982. « Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art ». *Artforum*, vol. 21 (septembre), pp. 43-56.

Buchloh, Benjamin H.D. 1982. « Parody and Appropriation in Francis Picabia, Sigma Polke ». *Artforum*, vol. 20 (mars), pp. 28-34.

Buskirk, Martha. 1992. « Appropriation Under the Gun ». *Art in America*, no 80 (juin) pp. 37-39.

Ferrer, Elizabeth (dir. publ.). 1985. *The Art of Appropriation*. Catalogue d'exposition (New York, Alternative Museum, 26 septembre-26 octobre 1985). New York: Library of Congress, 24 pages.

Foster, Hal. 1986. « Signs Taken For Wonders ». *Art in America*, vol. 74 (juin), pp. 80-91.

Hainley, Bruce. 2004. « Notes on Renewed Appropriationnisms: The Project ». *Artforum*, (mai), p. 217.

Marter, Joan. 1985. « The Art of Appropriation ». *Arts Magazine*, vol. 60, no 4 (décembre), p.106.

Courants artistiques

Archer, Michael. 1997. *L'art depuis 1960*. Paris: Thames & Hudson, 224 pages.

Bois, Yves-Alain. 1990. « Modernisme et postmodernisme ». *Encyclopédia Universalis*, pp. 473-490.

Compagnon, Antoine. 1990. « À bout de souffle ». Chap. in *Les cinq paradoxes de la modernité*, pp.143-175. Paris: Seuil.

Davis, Douglas. 1980. « Post-Everything ». *Art in America* (février), pp. 11-14.

Ferrer, Mathilde (dir. publ.). 2001. *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*. Paris: École Nationale supérieure des beaux-arts, 345 pages.

- Keller, Jean-Pierre. 1991. *La nostalgie des avant-gardes*. Coll. « Essai ». Marseille: De l'aube, 230 pages.
- Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*. Paris: De Minuit, 109 pages.
- Millet, Catherine. 1994. « La gestion de la mort de l'art ». Chap. in *L'art contemporain en France*, pp. 299-303. Paris: Flammarion.
- Rosenberg, Harold. 1962. *La tradition du nouveau*. Paris: De Minuit, 281 pages.

Nu

- En collaboration. 1985. *The Female Body in Western Culture*. London: Harvard University Press, 389 pages.
- Guédron, Martial. 2003. *De chair et de marbre : Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*. Paris: Honoré Champion, 266 pages.
- Nead, Lynda. 1992. *The Female Nude, Art, Obscenity and Sexuality*. Londres: Routledge, 133 pages.

Travestissement - Queer

- Angel-Perez, Elisabeth, 1997. *Le théâtre anglais*. Coll. Les Fondamentaux. Paris : Hachette, 160 pages.
- David, Christian. 1997. « Les belles différences ». Chap. in *La bisexualité psychique*, pp. 21-45. Saint-Amand : Petite Bibliothèque Payot.
- Di Folco, Philippe. 2005. *Dictionnaire de la pornographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 581 pages.
- Dorfles, Gillo. 1977. *Eux, qui sont-elles? Art du travestissement et travestissement de l'Art*. Nonville: Paul Vermont, 126 pages.
- Duchamp, Marcel et Michel Sanouillet (dir. publ.).1994. *Duchamp du Signe. Écrits*. Paris : Flammarion, 314 pages.
- Emery Hulick, Diana. 1992. « Diane Arbus's Women and Transvestites ». *History of photography*, vol. 16, no 1 (printemps), pp. 34-39.

- Fillin-Yeh, Susan. 1995. « Dandies, Marginality and Modernism : Georgia O'Keefe, Marcel Duchamp and other Cross-dressers ». *Oxford Art Journal*, vol. 18, no 2, pp. 33-44.
- Goyer, Annie. 2000. « Étude de l'influence mutuelle existant entre le trouble de personnalité narcissique et le travestisme ». Rapport d'activités présenté comme exigence partielle de la maîtrise en sexologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 64 pages.
- Lorenzi-Cioldi, Fabio. 1994. « Retour à l'androgynie ». Chap. in *Les androgynes*, pp. 1-20. Paris : Presses Universitaires de France.
- Mamy, Sylvie. 1998. *Les castrats*. Paris: Que sais-je, 127 pages.
- Namaste, Viviane K. 2000. *Invisible Lives: The Erasure of Transsexual and Transgendered People*. Chicago: The University of Chicago Press, 340 pages.
- Pittolo, Véronique. 1995. « Claude Cahun : La vie travestie ». *Beaux-Arts Magazine*, no 131 (février), pp. 81-85.
- Steinberg, Sylvie. 2001. *La confusion des sexes, Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*. France: Fayard, 406 pages.

Portrait – Autoportrait

- Barral, Jacque (dir. publ.). 2001. *Le portrait en abyme*. Lyon: Aléas, Séminaire Érap. de l'Université Jean Monnet, 115 pages.
- Cyrournik, Philippe (dir. publ.). 2005. *À visages découverts. Pratiques contemporaines de l'autoportrait*. Montbéliard : Le 19 Centre régional d'art contemporain, 207 pages.
- Delhez-Sarlet, Claudette et Maurizio Catani. 1983. *Individualisme et autobiographie en Occident*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 292 pages.
- Georgel, Pierre et Anne-Marie Lecoq. 1982. *La peinture dans la peinture*. Dijon: Musée des Beaux-Arts de Dijon, 295 pages.
- Goldberg, Itzhak. 2005. « Egon Schiele, Moi est un autre ». *Beaux-Arts Magazine*, no 250 (avril), pp. 88-94.
- Maddow, Ben. 1982. *Visages. Le portrait dans l'histoire de la photographie*. Paris : Denoël, 221 pages.

Mulligan, Therese et David Wooters (dir. publ.). 2000. *Histoire de la photographie de 1839 à nos jours*. Taschen: Cologne, 766 pages.

Saint-Gelais, Thérèse. 1987. « Autoportraits de Sofonisba Anguissola, Angelica Kauffmann et Eleanor Antin et leur inscription dans l'histoire de l'art ». Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en esthétique, Nanterre, Université de Paris X, 325 pages.

Sites Internet

http://fr.wikipedia.org/wiki/Portail:Japon_et_culture_japonaise, site consulté le 1^{er} novembre 2005.

<http://kanji.free.fr/kanji.php?unicode=5B50>, site consulté le 25 février 2006.

<http://web-japan.org/nipponia/nipponia23/fr/topic/>, site consulté le 15 décembre 2004.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Victorine_Meurent, site consulté le 16 mai 2006.

ANNEXES



Figure 1

Yasumasa Morimura (Osaka 1951-)

Portrait (Futago), 1990

Épreuve par développement chromogène avec medium acrylique en gel
210,2 x 299,7 cm

Collection : Vicki et Kent Logan, San Francisco Museum of Modern Art



Figure 2

Édouard Manet (Paris 1832 - id. 1883)

L'Olympia, 1863

Huile sur toile

130 x 190 cm

Collection : Musée d'Orsay, Paris



Figure 3
 Le Titien (Pieve di Cadore 1490 - Venise 1576)
Vénus d'Urbino, 1538
 Huile sur toile
 110 x 165 cm
 Collection : Les Offices, Florence



Figure 4
 Giorgio Barbarelli dit Giorgione (Castelfranco c.1478 - 1510)
Vénus endormie, c. 1507
 Huile sur toile
 108,5 x 175 cm
 Collection : Gemäldegalerie, Dresde



Figure 5

Russell Connor (États-Unis 1929 -)

The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers, 1985

172,7 x 162,6 cm

Collection: John Parker Willis



Figure 6

Sherrie Levine (Hazelton 1947 -)

Buddha (after Marcel Duchamp), 1991

Urinoir en bronze

Collection : non disponible



Figure 7
 Yasumasa Morimura (Osaka 1951 -)
Three Women, Three Minds, 2005
 Série *Los Nuevos Caprichos*
 80 x 60 cm
 Collection: non disponible



Figure 8
 Francisco Goya y Lucientes (Fuendetodos 1746 - Bordeaux 1828)
Ruega por ella, 1799
 Planche 31 de la série *Los Caprichos*
 Eau-forte et aquatinte
 20,5 x 14,5 cm
 Collection: non disponible



Figure 9

Yasumasa Morimura (Osaka 1951 -)

Portrait (Van Gogh), 1985

Photographie couleur

120 x 100 cm

Collection: Ikkan Sanada



Figure 10

Yasumasa Morimura (Osaka 1951 -)

Autoportrait/after Marilyn Monroe, 1996

Impression sur gelatine argentée

44 x 34,5 cm

Collection : Persis Corporation



Figure 11
 Utagawa Toyokuni (1769 - 1825)
La courtisane Michishio de la Maison verte Ogi-ya
 Estampe Ukiyo-e
 390 x 240 cm
 Collection : Bibliothèque nationale de France



Figure 12
 Michelangelo Merisi, dit Le Caravage (Milan 1571 - Porto Ercole 1610)
Petit Bacchus malade, v. 1593
 Huile sur toile
 66 x 52 cm
 Collection : Galerie Borghèse, Rome



Figure 13
 Cindy Sherman (États-Unis 1954 -)
Sans Titre # 224, 1990
 Collection : Galerie Saatchi, Londres



Figure 14
 Man Ray (Philadelphie 1890 - Paris 1976)
Rose Sélavy (Marcel Duchamp), 1923
 22,1 x 17,6 cm
 Impression sur gélatine argentique
 Collection : J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Figure 15
 Claude Cahun (1894 - 1954)
Autoportrait, 1928
 11,8 x 8,9 cm
 Impression sur gélatine argentique
 Collection : Jersey Heritage Trust